BOLLETTINO

D'ARTE

DEL MINISTERO
DELLA P. ISTRVZIONE

NOTIZIE DELLE GALLERIE
DEI MVSEI E DEI MONVMENTI

E. CALZONE - EDITORE

ROMA · MCMIX

INDICE DEI SOMMARI.

INDICE DEI NOMI DEGLI ARTISTI.

INDICE DEI LUOGHI.

Fascicolo doppio - Gennaio e Febbraio 1909.

ANNO III. FASC. I-II.

BOLLETTINO D'ARTE

DEL MINISTERO
DELLA P. ISTRVZIONE

NOTIZIE DELLE GALLERIE
DEI MVSEI E DEI MONVMENTI

E. CALZONE, EDITORE

ROMA · MCMVIIII

SOMMARIO DEL 1° E 2° FASCICOLO – *Gennaio-Febbraio 1909.*

Il fascicolo consta di 80 pagine con 41 illustrazioni nel testo e 2 tavole fuori testo.

AI LETTORI DEL BOLLETTINO D'ARTE

AVVIANDO il BOLLETTINO D'ARTE verso il terzo anno di vita, l'Editore non può che ricordare il programma per la cui attuazione la Rivista venne fondata e diffusa.

Pubblicazione di opere d'arte sconosciute, nuove illustrazioni di quelle già note, monografie su artisti rappresentati nelle collezioni artistiche dello Stato e su monumenti di ogni regione d'Italia, notizie di acquisti, di restauri, di scoperte, di doni, di esposizioni, di riordinamenti, in una parola tutto quello che riguarda la migliore conoscenza e la conservazione del patrimonio artistico nazionale fu e sarà materia del BOLLETTINO D'ARTE. Il quale, mentre trae prestigio e autorità dalle cure continue che ad esso prodiga la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, rispecchia l'attività dei più noti archeologi e critici d'arte, italiani e stranieri, e, senza preconcetti, accoglie liberalmente il frutto di ogni ricerca e l'espressione di ogni tendenza, purchè serenamente indirizzate agli altissimi fini della scienza.

Con questo programma, incoraggiato dalla fiducia del Ministero della Pubblica Istruzione e dal consentimento degli studiosi, l'Editore si propone di curare sempre più la veste esteriore della Rivista, mentre la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti continuerà ad accrescerne con forze sempre nuove l'importanza sostanziale e scientifica.

Nessuna spesa sarà risparmiata per offrire ai lettori un materiale illustrativo sempre nuovo, e tutti i progressi della foto-meccanica e delle arti grafiche verranno quotidianamente messi a contributo per raggiungere l'eccellenza nelle riproduzioni.

Volendo poi in qualche modo fino da ora mostrare la sua gratitudine ai fedeli lettori della Rivista, l'Editore offre ai primi quattrocento abbonati, **come premio del tutto gratuito**, un magnifico volume, riccamente illustrato, nel quale il D.r Luigi Serra, Professore di Storia dell'Arte nei RR. Licei di Roma, studia la vita e le opere del **Domenichino**.

Questo importante libro, che illumina di una luce nuova il più alto rappresentante della pittura italiana nel secolo decimosettimo, per i non abbonati al BOLLETTINO verrà messo in vendita al prezzo di Lire **Quindici**.

L'EDITORE.

DUE RILIEVI DELLA COLLEZIONE BONCOMPAGNI-LUDOVISI

ALCUNI monumenti della collezione Ludovisi, per mancanza di spazio, non sono ancora esposti al pubblico. Di essi meritano di esser fatti conoscere due rilievi, già descritti dallo Schreiber nel suo catalogo, ma, che io sappia, inediti (1). In addietro erano restaurati in gesso; ma, passati con le altre sculture della insigne collezione al Museo delle Terme, le parti di restauro furono tolte.

I.

Il primo è un grosso lastrone di marmo greco (pentelico?), di forma quasi rettangolare (2); ma, rotto, dal lato destro la linea di frattura scende obliquamente rastremandone sempre più la larghezza verso il margine inferiore, che è tutto quanto scheggiato (fig. 1). Originario è invece il margine sinistro, giusta la sua parziale lavorazione, per cui è reso un tratto della faccia laterale, costruita a bugne, del tempietto che riempie da quel lato l'angolo superiore del rilievo (fig. 2). È alto m. 1,20 ed ha una larghezza massima di m. 0,72. Superiormente il lastrone è limitato da un listello aggettante che sporge dal fondo descrivendo una brusca curva e formando come la cornice del quadro. Esaminato pertanto dal rovescio, da un piccolo avanzo del fondo, sporgente internamente lungo l'orlo inferiore, e della parete, si riconosce per un frammento della faccia principale di un grande sarcofago.

Davanti al tempietto dello sfondo, che ha due colonne sulla facciata sorreggenti la trabeazione e il frontoncino con corona nel timpano, e si innalza su di un basamento pure a bugne, e intorno ad una piccola erma priapica, itifallica, posta su di un pilastrino quadrangolare che sorge lì presso, sono raccolte sei persone tutte

(1) Cfr. *Beschreibung der Stadt Rom*, III, 2, p. 585, 28-29.

(2) SCHREIBER, *Die ant. Bildwerke der Villa Ludovisi*, n. 75, p. 96 seg. Cfr. CAPRANESI, *Description des sculptures Ludovisi*, p. 22, n. 12.

donne, a quanto pare, e più precisamente cinque adulte e una fanciulla. Il terreno sul quale sono disposte, non offre uno stesso livello; giacchè due di esse, che si trovano un poco più indietro, appariscono molto sollevate. La prima, a destra dell'erma, quasi di prospetto è tutta avviluppata nel mantello — tirato anche sul capo — sotto il quale si delineano le forme e le movenze del corpo; con un braccio piegato sul petto e l'altro al fianco, su cui adagia il dorso della mano, guarda davanti a sè, fissa in un punto. E verso lo stesso punto guardano pure una sua compagna, che appoggiandole le mani sulle spalle tiene in quella medesima direzione proteso l'indice della mano sinistra, e un'altra persona che, sporgendo al di sopra delle loro teste dal petto in su, leggermente si china verso destra, tenendo il braccio sinistro ripiegato in alto e l'altro, al pari del primo tronco poco oltre il gomito, abbassato verso la testa della fanciulla, al di sopra della quale si osserva una piccola e irriconoscibile traccia della mano; quella, parzialmente nascosta dalla precedente e un poco anche dall' erma, porta in testa una specie di cuffia e la veste cinta alla vita da un cordoncino, di cui una estremità munita di fiocco ricade sul davanti; questa vestita di solo mantello, tirato pure sul capo in modo da assumere l'aspetto quasi di un berretto frigio, ma col petto completamente denudato, ha senza dubbio tutte le sembianze di una figura muliebre, per quanto l'ampiezza del torace e tutto il portamento della persona potrebbero anche far pensare a un uomo. Una quarta, che è avvolta anch'essa nel mantello, e della quale non rimane altro che poco più della metà superiore tutta corrosa lungo il fianco sinistro che forma il limite di frattura del rilievo, si presenta nella mossa come di chi ritrae con ribrezzo lo sguardo da un oggetto o da una scena che ha ripugnanza a guardare; mentre della matrona a sinistra dell'erma, similmente ammantata e presentantesi di pieno prospetto, non si può dire con precisione se non si preoccupi di quanto ha richiamato l'attenzione delle altre o se, piuttosto, pure

Fig. 1. — Frammento di sarcofago. — Museo delle Terme.

ad essa ripugni di rivolgersi da quella parte, tanto più che la fanciulla addossata al suo fianco può sembrare che voglia allontanarla, prendendola per una mano (1).

Che si tratti di una scena di sacrificio (2), non solo non risulta a sufficienza, ma neanche pare probabile. Qual'era dunque il soggetto di questa rappresentazione resa con tanta vivacità? Difficile, anzi credo impossibile, poterlo indovinare senza l'aiuto di rappresentazioni analoghe, una volta che quanto rimane nel nostro frammento non è che una parte minima di tutta la composizione del sarcofago; una delle estremità, nella quale le persone che si sono raffigurate non compiono alcuna azione, ma appariscono piuttosto come spettatrici della scena principale, il cui nucleo dovea esser compreso nel centro del quadro. Per il momento non è a mia conoscenza alcun altro sarcofago con simile composizione; e nel nostro frammento confesso di non vedere indizi bastevoli neppure per tentare delle congetture: qualche elemento, a prima vista caratteristico — come, ad esempio, il tempietto — potrebbe non avere alcuna significazione speciale e non offrire quindi appiglio di sorta per la ricostruzione dell'ambiente, ma essere un semplice motivo artistico di uso comune, una specie di riempitivo (3), laddove i possibili rapporti di parentela tra alcuni personaggi (è probabile, infatti, che la bambina sia figliuola della matrona alla quale sta accanto e che le due donne, l'una con le mani sulle spalle dell'altra, similmente siano madre e figlia) poca luce apportano circa l'interpretazione del soggetto.

Fig. 2. — Lo stesso frammento.

Contentiamoci quindi di considerare l'opera d'arte unicamente dal punto di vista formale e stilistico: il tempietto con davanti l'albero e l'erma priapica sono due

(1) Il frammento è rotto in più pezzi e riattaccato; e oltre ai guasti già indicati, molti altri ve ne sono: la prima figura a sinistra presenta delle scheggiature alla spalla destra, al naso, al mento, alla guancia destra, alla mano sinistra, e ha la faccia molto corrosa; la figura in alto a sinistra, oltre alla mancanza degli avambracci, ha pure molte scheggiature alla faccia; alla donna con la cuffia manca il polso della mano destra, che è fortemente corrosa; l'altra che le sta davanti presenta in basso, presso l'orlo del mantello, come l'avanzo di un oggetto, ora irriconoscibile, posto lì vicino e che aderisce alla sua veste; ecc.

(2) Schreiber, l. cit.

(3) Un tempietto simile e collocato allo stesso posto, si riscontra, per esempio in qualche esemplare dei sarcofagi con la rappresentazione del mito di Ippolito (cfr. il sarcofago di Pisa in Robert,

elementi che ne riconnettono la composizione con la classe dei rilievi pittoreschi, rappresentanti scene di culto campestre (1): ma questi elementi passano in seconda linea di fronte alla parte più importante, cioè all'aggruppamento di più persone variamente panneggiate e colte in diverse pose. Le figure sono di ispirazione classica. Come per tante opere greco-romane (2), anche qui il fatto della fusione dei due principali indirizzi che l'arte dell'età romana ha ereditato dall'età ellenistica — il neo-classico (greco-europeo) e il realistico-pittorico (asiano) — rivelano come la composizione originaria non sia anteriore all'epoca imperiale; ciò che è poi confermato — sempre come in casi analoghi — dell'architettura del tempietto, piuttosto ricca e curata nella sua piccolezza (3), non che dal particolare di una delle figure, che dalla acconciatura speciale sembra un ritratto. Guardata nell'insieme la composizione non apparisce come un' ibrida accozzaglia di elementi eterogenei; le figure sono, come ho detto, di ispirazione classica, ma questa ispirazione, oltre che limitata a tipi riferibili al quarto secolo, non mostra d'altro canto che esse figure siano state direttamente copiate su determinati modelli; l'imitazione sta, per così dire, nella reminiscenza, o, piuttosto, nella tradizione; per cui, malgrado possano far capo a prototipi antichi, non sono schematizzate e cristallizzate. E tutto ciò contribuisce indubbiamente a dare alla composizione una certa aria come di concezione originale; in altri termini, il rilievo del sarcofago in questione — prescindendo da quella lieve infiltrazione di elementi pittorici, che ho indicati — può ritenersi come un bell'esempio delle creazioni neo-attiche o neo-classiche che dir si voglia, la cui fioritura ha perdurato anche in epoca tarda.

Accanto, per altro, a questi pregi, non mancano i difetti anche nella stessa composizione: per esempio, alcune figure hanno le teste un po' troppo grandi relativamente al resto del corpo. Quanto poi alla esecuzione, se è vero che la corrosione della superficie del marmo non consente un apprezzamento adeguato, tuttavia si può affermare che anche allo stato primiero non doveva esser finissima: le pieghe dei panneggi sono trattate, certamente, con disinvoltura e in complesso ben modellate, ma non mancano di durezza, mentre poi una maggiore e più visibile trascuratezza osservasi nel trattamento di certi particolari, dovuti all'uso esagerato ed insipiente del trapano: le capigliature sono rese grossolanamente, per via di profonde insolcature serpeggianti e le bocche appariscono tutte goffamente semiaperte. Anche il trattamento degli occhi lascia parecchio a desiderare. Ciò dipende dal fatto che il lavoro appartiene all'epoca imperiale molto inoltrata.

Se fosse vero che l'acconciatura dei capelli della matrona di sinistra imitasse — come riconosce lo Schreiber (4) — quella di Giulia Mammea (5), e fosse necessario ritenere rigorosamente contemporanee tutte le persone, i cui ritratti mostrassero un'acconciatura simile, allora l'epoca del rilievo risulterebbe stabilita quasi con assoluta precisione entro un margine di pochi anni. Ma sta il fatto che l'acconciatura di Giulia Mammea — per quanto almeno si riferisce alla parte visibile

Ant. Sarkophag-Rel. III, 2, tav. LII, p. 203); e in qualche altro di quelli con la caccia al Cinghiale Calidonio (cfr. i sarcofagi di Salerno e di Trinità La Cava in ROBERT, III, 2, tav. LXXXII, n. 239 e 240).

(1) Cfr. i miei *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, I, p. 23 segg. Veggasi inoltre il rilievo paesistico scoperto presso il Giardino Colonna (*Boll. d'Arte,* II, luglio 1908).

(2) *Saggi*, I, p. 182 segg.

(3) *Saggi*, I, p. 205 segg.

(4) Op. cit. l. cit.

(5) Cfr. BERNOULLI, *Röm. Ikonographie,* II, 3, p. 108 segg.; tav. XXXII *a* e *b*.

della figura del nostro rilievo — non è di lei esclusiva: quasi consimile, per esempio, apparisce in altre personalità femminili, anteriori a Giulia Mammea. Ritratti di Faustina figlia (1) e forse anche di Lucilla (2) mostrano un'acconciatura somigliante; quella, caratteristica, di Giulia Domna, più abbondante e rigonfia e più ricca di ondeggiamenti, è per altro dello stesso tipo (3). E dato il fatto che la figura del rilievo Ludovisi porta la testa parzialmente velata, non è facile constatare con quale dei suddetti ritratti mostri particolarmente maggiori concordanze. Di ritratti di donne di famiglia privata con acconciatura somigliante sono da ricordarsi, accanto alla figura del rilievo Ludovisi, la testa di una statua dell'antica collezione Campana (4), il busto muliebre del Monumento degli Haterii, (5), una figura femminile nel rilievo di un sarcofago del Museo Lateranense (6), la testa di una matrona molto anziana, quasi vecchia, del Museo delle Terme (fig. 3) (7). Comunque per un'opera, che secondo ogni apparenza esce dalla classe dei monumenti di carattere ufficiale, non è piccola cosa poterne circoscrivere la data entro la seconda metà del secondo secolo e il primo trentennio del terzo.

(1) BERNOULLI, op. cit., II, 2, p. 189 segg. Si vegga il busto del Louvre, dall'antica collezione Campana (D'ESCAMPS, *Galerie des marbres antiques du Musée Campana,* tav. 95; BERNOULLI, op. cit. II, 2, tav. LIV, p. 192), e una testa del Museo delle Terme (ARNDT-BRUCKMANN, *Griech. und röm. Portraits,* n. 756-7). La testa della statua di Olimpia (*Ausgrabb. von Olympia,* V, tav. 23 *A;* cfr. BAUMEISTER, *Denkm. des klass. Alt.* II, p. 1088, fig. 1299; BERNOULLI, II, 2, p. 190) presenta qualche differenza.

(2) BERNOULLI, II, 2, p. 221 segg. Si vegga la testa di Markouna, al Louvre (BERNOULLI, II, tav. LII, p. 223).

(3) BERNOULLI, op. cit., II, 3, p. 35 segg. Si vegga uno dei busti di Gabi (tav. XVI, *a* e *b,* p. 39, n. 1) e quello di Markouna (tav. XVII, p. 40, n. 4) entrambi al Louvre; il busto della Rotonda al Vaticano (VISCONTI, *Museo Pio-Clem.* VI, tav. 54; BERNOULLI, II, 3, p. 37 segg. fig. 3); la figura di Giulia Domna rappresentata in una scena di sacrificio insieme a Settimio Severo in uno dei rilievi dell'Arco degli Argentarii (tav. XV, p. 27, n. 85); ecc.

(4) D'ESCAMPS, *Musée Campana,* tav. 106.

(5) STRONG, *Roman sculpture,* tav. CXIV.

(6) ROBERT, *Die ant. Sarkophagrel.* III, 1, tav. XXV, n. 88.

(7) Proveniente dal Tevere (MARIANI-VAGLIERI, *Guida del Museo Naz. Romano,* 3ª ed. p. 8, n. 5); STRONG, op. cit. tav. CXVI, p. 367.

Fig. 3. — Testa di vecchia matrona.
(Museo delle Terme).

II.

Il secondo rilievo, un grosso lastrone di marmo lunense di forma approssimativamente quadrangolare, è rotto da due lati, a sinistra e in basso; a destra termina con un taglio netto, ed in alto ha l'orlo sporgente (fig. 4). Da questa parte il fondo del rilievo — diversamente da quanto si nota nell'altro — si piega descrivendo una curva ampia (1). Il lastrone misura m. 0,94 in altezza e m. 1,03 in larghezza. La composizione figurata lo riannoda alla classe dei così detti rilievi storici (2); nel tempo stesso che le proporzioni considerevoli delle figure fanno pensare a un qualche monumento importante, forse un arco o altro simile. Si tratta, come si vede, di una rappresentazione relativa a una scena di pompa trionfale: un trofeo di armi, con figure di prigionieri collocate simmetricamente ai lati del trofeo stesso, è portato a spalla su di un fercolo, evidentemente da quattro persone, delle quali le due anteriori sono scomparse insieme alla relativa parte del fercolo. Lo fiancheggia un uomo togato — presentantesi di pieno prospetto secondo una maniera peculiare soprattutto nelle opere romane (3) — del quale non resta che il torso fino alle ginocchia, acefalo e mancante dell'avambraccio destro.

Dalla parte di destra avanza poco meno della metà di un arco, il cui stretto pilone somiglia piuttosto ad un modesto pilastro quadrangolare, sormontato da una specie di capitello a molteplici scorniciature digradanti. Sotto l'arco — relativamente di molto piccole dimensioni — sporge il dorso di un uomo, barbato, vestito di tunica e coronato di alloro; disposto quasi di schiena, ma con la testa di profilo a destra, è in gran parte nascosto dal pilone dell'arco, dalla figura di uno dei portatori e da quella di un'altra persona che gli sta a fianco e che al detto portatore contrappone le spalle. Anche questa è vestita di semplice tunica ed é coronata di alloro: non ne rimane per altro che un vero tassello, dalla testa alle ginocchia.

A prima vista si corre col pensiero all'analogia della notissima scena del corteo trionfale in uno dei grandi quadri interni dell'Arco di Tito, con il trasporto — su due fercoli separati — della tavola per il pane di proposizione e del candelabro a sette braccia (4). Ma ben tosto se ne osserva la differenza essenziale: mentre qui il corteo procede sotto l'arco, nel nostro rilievo procede in senso inverso. Quindi, se pure si trovasse in relazione con l'arco, bisognerebbe ammettere che lo avesse già attraversato. Se è vero, per altro, che nel monumento dei Flavi le regole della prospettiva — come di consueto — si mostrano sacrificate a quell'imperioso principio

(1) SCHREIBER, *Ant. Bildw. der Villa Ludovisi,* n. 80, p. 103 segg. Cfr. CAPRANESI, *Sculptures Ludovisi,* p. 23, n. 16.

(2) COURBAUD, *Le bas-relief romain à représentations historiques,* Paris, 1899.

(3) Si vegga, ad esempio, il fregio dell'Ara Pacis (PETERSEEN, *Ara Pacis Augustae,* tavole, *passim).* Ma l'esempio dell'*Ara Pacis* non si potrebbe più addurre, se fosse vero quanto ritiene il GARDTHAUSEN, che cioè in essa non sia rappresentata una processione, ma semplicemente una accolta di persone in atto di aspettare (*Der Altar des Kaiserfriedens Ara Pacis Augustae,* Leipzig, 1908, p. 19 seg.).

(4) A. PHILIPPI, *Ueber die röm. Triumphalrel. und ihre Stellung in der Kunstgeschichte (Abhandl. d. philol.-hist. Classe Kön. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch.* VI, III, 1872), tav. 3; E. STRONG, *Roman sculpture,* tav. XXXIV, p. 108; SPRINGER-MICHAELIS, *Handb. der Kunstgeschichte,* I[8], 1908, p. 438, fig. 827-b.

che è la tendenza al maggior parallelismo (1), qualora lo stesso principo dovesse riconoscersi nel rilievo Ludovisi, esso evidentemente sarebbe spinto fino al paradosso: l'arco, infatti, non sta di sghembo, ma con la linea della sua facciata in senso parallelo alla direzione seguita dal corteo. Ma ogni dubbio viene eliminato dalla disposizione delle figure sotto l'arco, rivolte verso destra; dalla quale dispo-

Fig. 4. — Frammento di fregio. — Museo delle Terme.

sizione risulta all'evidenza che abbiamo da fare con due scene ben distinte, pertinenti con ogni probabilità a una composizione del genere detto narrativo; il pilone dell'arco ne formerebbe il limite di separazione (2). In questo caso il frammento non avrebbe fatto parte di un quadro, ma di un fregio continuativo. (3)

(1) Cfr. A. Della Seta, *La genesi dello scorcio nell'arte greca*, in *Memorie della R. Accademia dei Lincei,* XII, p. 285 seg. Veramente, in questo caso, come in altri simili, il termine *parallelismo* non è appropriato: converrebbe piuttosto parlare di *frontalità,* se quest'altra parola, dietro l'esempio del Lange, non fosse oramai convenzionalmente intesa a significare tutt'altro concetto.

(2) Cfr. Schreiber, l. cit.

(3) E il taglio netto del lastrone lungo il lato destro prova che ne seguiva un'altro con la continuazione della composizione.

Passando ora al particolare del trofeo, troviamo che il fercolo non è molto semplice, come talvolta avviene d'incontrarne (1); esso si compone di una specie d'impalcatura, o cassone, con le facce laterali decorate a bucrani e festoni, traversato longitudinalmente da due travicelli destinati ad esser adagiati sulle spalle. Il trofeo è modellato secondo uno schema tipico: una specie di palo con in cima un elmo — al qual palo è infilata una tunica (come altre volte una corazza), cinta alla vita e con spada al fianco — ne forma il centro; a destra e a sinistra due scudi ovali simmetricamente disposti; dietro gli scudi, fasci di armi di vario genere; al di qua e al di là degli scudi le figure accovacciate di due barbari prigionieri ne completano il concetto simbolico della vittoria e del dominio. Il tutto riposa su di uno strato di altri attrezzi guerreschi, scudi sopratutto (2).

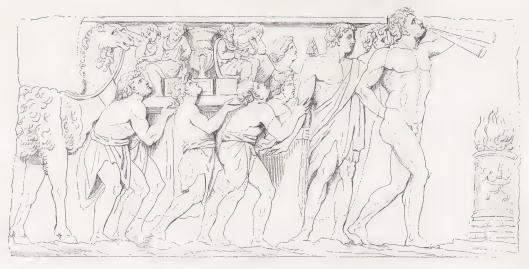



Fig. 5. — Rilievo di Villa Albani, da ZOEGA, *Bassirilievi antichi di Roma*, II, Tav. 76.

Una prima singolarità, che salta agli occhi, è la disposizione di fianco rispetto alla direzione del corteo. Questo fatto si potrebbe spiegare con il solito principio della tendenza al parallelismo; in quanto che, se perfino le persone in determinati casi — come, ad esempio, nella quadriga imperiale nell'Arco di Tito (3) — si presentano di pieno prospetto quando dovrebbero presentarsi di profilo, una simile incongruenza dovrebbe apparire di gran lunga più giustificabile nel caso del trofeo che, data questa sua speciale confezione, guardato di profilo non sarebbe stato agevolmente riconoscibile o, piuttosto, la sua figurazione sarebbe passata in linea più che mai subordinata nella composizione del quadro. Ma con tutto ciò tale spiegazione è da escludersi. Il trofeo infatti presenta una singolarità ben più rilevante: cioè a dire

(1) Sul *ferculum* si vegga PARIS in DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionn. des ant. gr. et rom.* II, 2, p. 1040 segg. Un *ferculum* ugualmente semplice è quello, funebre, di un rilievo di Aquila, (HUELSEN. *Röm Mitt.* V, 1890, p. 72; PERSICHETTI, *Röm. Mitt.* XXIII, 1908, tav. IV, pag. 15 e segg.).

(2) Altri guasti notevoli: dalla parte di destra il rilievo è spezzato obliquamente e ricongiunto; alla figura del prigioniero di sinistra, del trofeo, mancano la testa e l'avambraccio sinistro; l'altro prigioniero ha rotti entrambi gli avambracci e la gamba destra; al portatore davanti al pilastro dell'arco manca la mano sinistra; ecc.

(3) PHILIPPI, scritto cit. tav. 2; STRONG, *Roman sculpt.*, tav. XXXIV; SPRINGER-MICHAELIS, *Handb.* I[8] p. 438, fig. 827 a., circa la disposizione della quadriga, cfr. COURBAUD, op. cit. p. 128.

la straordinaria piccolezza delle figure dei prigionieri rispetto alle normali proporzioni dei personaggi romani. Simile disparità non si osserva, per esempio, nel sarcofago del Vaticano con supposta rappresentazione di un imperatore vittorioso o proconsole che sia (1), ove, in una delle facce laterali, è raffigurata una donna prigioniera sopra un carro tirato da muli, fermo, e nell'altra tre prigionieri, un uomo e due donne, sopra un fercolo sorretto da alcuni giovani. Ma si osserva nel rilievo della Villa Albani con scena bacchica modellata sullo stampo delle rappresentazioni trionfali romane (fig. 5) (2) e in altri monumenti, quale il medaglione dei Perintii in onore di Caracalla (fig. 6) (3) e due medaglioni di Lucio Vero e Marco Aurelio (4).

Che le figure dei prigionieri siano simulacri?

Non sembra che sia il caso di pensare a questa possibilità (5). A che scopo, infatti, quando si poteva far ricorso — come in realtà si faceva — a dei personaggi

Fig. 6. — Medaglione dei Perintii di Caracalla.
Da BUONARROTI. *Osservazioni*, ecc. Tav. IX.

viventi? Non soltanto le rappresentazioni dei monumenti, come appunto il sarcofago del Vaticano, fanno di ciò luminosa attestazione, ma il fatto sembra assicurato dalle conformi allusioni di Seneca (6).

(1) VISCONTI, *Museo Pio-Clem.*, V, tav. XXXI; AMELUNG, *Die Sculpturen des vat. Museums*, II, tav. 10, n. 39 (con tutta la bibliografia relativa). Cfr. un rilievo riprodotto in MONTFAUCON, *L'antiquité expliquée*, Suppl. IV, tav. XXVI, 1.

(2) ZOEGA, *Bassorilievi antichi di Roma*, tav. 76. In un altro sarcofago, invece, con composizione affine, del duomo di Salerno (GERHARD, *Ant. Bildw.*, tav. CIX, 2), le figure dei prigionieri sono più piccole.

(3) BUONARROTI, *Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi*. Roma, 1698, tav. IX, p. 154 seg. Cfr. BELLORI, *Veteres arcus Augustorum* etc. tav, XV, n. 14; ZOEGA, *Bassirilievi*, II, p. 151, nota 3.

(4) FRÖHNER, *Les médaillons de l'empire romain*. Paris, 1878, p. 91.

(5) Che fosse in uso di portare su fercoli anche dei simulacri, è cosa nota. Senza parlare delle personificazioni, per esempio, dei fiumi principali dei paesi conquistati, se ne conoscono d'altro genere. Veggasi, ad esempio, quello di una Vittoria alata, su biga, in due rilievi di terracotta del Louvre (un esemplare riprodotto in DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionn. des ant.*, II, 2, p. 1041, fig. 2950), e quelli di un'altra Vittoria e di Cibele in un sarcofago del chiostro di S. Lorenzo (GERHARD, *Ant. Bildw.*, tav. CXX, 1; BRAUN, *Ann. dell'Inst.* 1839, tav. d'agg. N; DAREMBERG-SAGLIO, *Dict. d. ant.* I, 2, p. 1093, fig. 1528).

(6) « ...... in alienum imponar ferculum exornaturus superbi ac feri pompam » (*De vita beata*, XXV, 4,); « ...... nec pompae veniet nobile ferculum » (*Hercules* [*Oetaeus*], 110). Cfr. BUONARROTI, op. cit. p. 158; PARIS, *Dict. d. ant. gr. et röm.* II, 2, p. 1041, nota 1.

Nella rappresentazione del sarcofago del Vaticano alla eguaglianza di proporzioni tra le figure dei prigionieri e quelle dei soldati romani fa riscontro la grande semplicità del fercolo insieme alla nessuna preoccupazione di simmetria, laddove nel caso del rilievo Ludovisi, dei medaglioni e del sarcofago Albani troviamo — nel confezionamento del trofeo — una vera configurazione araldica, cioè una composizione di effetto eminentemente decorativo. Ma come semplice motivo di decorazione la stessa composizione, divenuta tipica, si ritrova con maggiori o minori varianti largamente adottata in molti lavori artistici, sia opere architettoniche di carattere monumentale, sia opere minori. Tra i monumenti architettonici, va ricordato in primo luogo il Trofeo di Adamklissi (1); e poi ancora l'Arco di Orange (2), l'Arco di Carpentras (3), l'Arco di Costantino (4). Notevoli altresì uno dei due frammenti di un rilievo con trofei ed armi del Museo di Berlino (5) e una delle grandi basi che sorreggono le statue di barbari, in porfido, all' ingresso del Giardino Boboli a Firenze (6). E tra le opere minori qualche sarcofago, ove trofei simili sono collocati agli angoli del sarcofago stesso (7) o del coperchio. Da ricordarsi quello rinvenuto al vicolo Malabarba, ora al Museo delle Terme, per il soggetto della rappresentazione affine al sarcofago dianzi ricordato del Vaticano (8). In un altro, rinvenuto in via Salaria (9),

(1) TOCILESCO-BENNDORF-NIEMANN, *Das Monument von Adamklissi, Trophaeum Traiani,* Wien, 1895, p. 81 segg. Cfr. la ricostruzione alla tav. I. Cfr. FURTWAENGLER, *Intermezzi,* vignetta alla p. 51; lo stesso, *Das Tropaion von Adamklissi,* in *Abhandl. der philos-philol. Klasse des kön. Bayer. Akad. der Wissensch.* XXII, 1905, tav. I e II.

Il trofeo propriamente detto sembra che fosse duplice e le figure dei prigionieri parecchie, disposte tutt'intorno al grosso tronco, parte sedute e parte in piedi, alternatamente; e ciò per le colossali dimensioni del monumento, la sua forma e la sua destinazione ad esser veduto da tutte le parti.

(2) CARISTIE, *Monuments antiques à Orange, arc de triomphe et théâtre*, Paris, 1856, tav. VII. Le figure dei prigionieri sono in piedi.

(3) CARISTIE, op. cit. tav. XXIX, n. 8 e 9. Cfr. FURTWAENGLER, *Abhandl. der Bayer. Akad.* XXII, tav. XI, 3, p. 503.

(4) Nell'Arco di Costantino la scena del trofeo con le figure dei prigionieri in piedi, come nei due precedenti, è ripetuta, quasi secondo un identico schema, nelle facce laterali esterne di ciascuno dei quattro corpi avanzati che sorreggono le colonne. Cfr. ROSSINI, *Gli archi trionfali onorari e funebri degli antichi Romani*, tav. 71 (fig. a sinistra in basso).

Un trofeo simile si trova in un monumento (supposto arco di Augusto) che il ROSSINI (*Archi trionfali*, ecc., tav. XIV), ha riprodotto da un disegno di GIULIANO DA SANGALLO (codice della Biblioteca Barberiniana). Secondo la testimonianza di costui, che lo avrebbe misurato e disegnato nel 1465, il monumento in parola si sarebbe trovato al Borghetto, sette miglia lontano da Roma, oltre Ponte Milvio. Al ROSSINI, e non a torto, sembra impossibile che il monumento esistesse così come appare dal disegno. Per altro, poichè egli stesso ricorda come nel luogo detto il Borghettaccio (al 12° miglio della via Flaminia) esista l'avanzo di un grande arco quadrifronte (cfr. NIBBY, *Analisi della carta de' dintorni di Roma*, I, p. 306; TOMASSETTI, *Della campagna romana nel Medio Evo*, p. 449 segg.), che quanto alla pianta, il che, in parte, vuol dire anche quanto alla forma, concorda con quello del disegno del SANGALLO, non sarebbe inverosimile che, prescindendo dalle possibili aggiunte più o meno a fantasia fatte dall'autore, molte parti siano state effettivamente copiate dal monumento.

(5) *Arch. Zeitung,* XVII, 1859, tav. CXXVIII e CXXIX; *Beschreibung der Skulpturen*, n. 958.

(6) DUETSCHKE *Ant. Bildw. in Oberitalien,* II, n. 68, p. 31 e segg.

(7) Si guardi lo stesso sarcofago del Vaticano già ricordato (VISCONTI, *Museo Pio-Clem.* V, tav. XXX). Anche agli angoli del sarcofago del Mandrione vi sono dei trofei.

(8) VAGLIERI. *Not. degli Scavi*, 1908, p. 235, fig. 5. Nel coperchio del sarcofago del Mandrione, due trofei formati di semplici mucchi di armi (scudi di varia forma) fiancheggiati ciascuno da due prigionieri seduti per terra, con le spalle contrapposte, stanno a destra e a sinistra del medaglione centrale portato dalle Vittorie.

(9) ALTMANN, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage*, Berlin, 1902, fig. 30, cfr. p. 84.

troviamo una notevole variazione: invece del trofeo vi è un medaglione con la testa di Medusa; ma le due figure umane sotto il medaglione, contrapposte per le spalle, ripetono il motivo dei trofei. Un rilievo del Museo Lapidario di Trieste rappresenta un trofeo nel solito schema, ma quanto alle figure dei prigionieri, quella di sinistra, un uomo, sta in piedi, seduta invece quella di destra, che è una donna (1). Nello schema più o meno tipico ricorre con frequenza in monete (2) e medaglioni (3), e non è raro anche su corazze di statue imperiali o di personaggi consimili (fig. 7) (4).

Fig. 7. — Corazza di una statua di Traiano al Louvre.
Da Clarac, *Musée de sculpt.*, III, 1313, 356.

Stando dunque il fatto che trofei dello stesso genere di quelli portati su fercoli nel rilievo Ludovisi e nei medaglioni di Marco Aurelio e Lucio Vero e dei Pe-

(1) Furtwaengler, scritto cit. tav. XI, 2; cfr. p. 505.

(2) Esempi: Babelon, *Monnaies de la république romaine,* I, p. 319, n. 19; 360, n. 2; 516, n. 2; II, p. 11, n. 11; 12, n. 12; 17, n. 26; 115, n. 35; 218, n. 10; 464, n. 2; Imhoof-Blumer, *Die ant. Münzen Nord-Griechenlands,* I, 1 (Pick), tav. VII, n. 9 e 12; tav. XIX, n. 28; Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain,* 2ª ed., I, p. 10, n. 13, 14; p. 25, n. 8; p. 487, n. 135; III, p. 24, n. 222; p. 204, n. 346; p. 237, n. 80; p. 346, n. 913; VI, p. 322, n. 792; VII, p. 488, n. 312; p. 489, n, 315.

(3) Esempi: alcuni medaglioni di oro da Abukir, con l'effigie di Alessandro (Svoronos; *Journal international d'archéologie numismatique,* X, 1907, tav. X, n. 1 e 2; tav. XI, n. 1); medaglione di Marco Aurelio (Grueber-Poole, *Roman medallions in the Brit. Museum,* tav. XXII, fig. 2); fig. 2; le figure dei prigionieri sono tre). Talvolta invece del trofeo c'è un'insegna: cfr. un medaglione di Costante I e uno di Costante II (Fröhner, *Les médaillons de l'empire romain,* p. 301 e 302; cfr. Cohen; op. cit. VII, p. 412, n. 44 e 45).

(4) Esempi: due statue di Trajano, entrambi da Gabi, al Louvre (Clarac, 337, 2413; 338, 2414; cfr. 356; cfr. *Catal. somm.* 1150, 1154); una statua del Palazzo Colonna (Braun, *Ant. Marmorwerke,* 2. Dek. tav 5; cfr. Matz-Duhn, *Ant. Bildw.* I, 1355); un torso di Zagabria da Salona (Schneider, *Arch-epigr. Mittheil. aus Oesterreich-Ungarn,* IX, 1885, tav. II, p. 8 seg.; cfr. Reinach, *Répert.* II, 584, 2).

In una gemma (ametista) del British Museum (Furtwaengler, *Ant. Gemmen,* tav. XLIX, 27) è rappresentato un trofeo avente ai piedi un Eros alato, seduto per terra, con le mani legate dietro la schiena, secondo il motivo dei barbari prigionieri. (Cfr. la sola figura di Eros nelle gemme: Furtwangler, op. cit. tav. XXVII, n. 4 e 5).

rintii si ritrovano come elemento ornamentale — sia pure a scopo simbolico — in tanti monumenti romani, non ci può esser dubbio che abbiamo da fare con un motivo artistico in origine sicuramente inspirato dal vero, ma che, una volta fissato e stilizzato dall'arte decorativa, è passato anche nelle scene che possiamo chiamare viventi. Così si spiega come anche l'autore del nostro rilievo, contentandosi di trasportare di pianta nella sua composizione lo stesso motivo tradizionale, non abbia fatto caso alla irrazionalità della differenza di proporzioni tra le figure. Si noti per altro una modificazione: generalmente le figure dei prigionieri si trovano legate ai piedi del trofeo, che suole perciò essere molto elevato; nel rilievo Ludovisi trovasi invece presso a poco alla stessa altezza. Tutto ciò è dipeso evidentemente dalle angustie dello spazio di cui l'artista disponeva.

Date le condizioni di semplice frammento, e di frammento sperduto, senza nemmeno il sussidio della conoscenza del luogo dove fu scoperto, non è possibile accertare e neppure congetturare di quale monumento il rilievo Ludovisi abbia potuto far parte. Per il momento dobbiamo limitarci a notare che per l'insieme della composizione esso si riconnette, se non con i migliori, certo coi buoni prodotti della scultura monumentale dell'età imperiale. Anche in questo lo stile non è troppo commendevole, anzi piuttosto trascurato: il sistema delle pieghe nel panneggio delle varie figure ha del rigido e dell'angoloso, nello stesso tempo che molto largo è, similmente, l'uso del trapano sia negli scuri dei panneggi stessi che nelle capigliature e nelle corone. Non saprei quanto questi particolari, insieme a quello della barba di uno dei personaggi e della faccia rasa di un altro, potrebbero contribuire alla precisa determinazione cronologica del monumento; tuttavia non mi sembra che si possa andare errati di molto, stabilendo, in termini alquanto approssimativi, che il lavoro non sia anteriore all'epoca dei primi Antonini.

Roma, maggio 1908.

GIUSEPPE CULTRERA.

LA MORTE DELLO SPAGNA E LA SUA ULTIMA OPERA DATATA

LL'ABBONDANTE cronologia della vita e delle opere di Giovanni di Pietro fornitaci or son circa venti anni da Adamo Rossi (1), molte altre date certe potrebbero aggiungersi oggi, alcune delle quali anteriori anche al 1504, anno col quale il Rossi inizia la cronologia. Ma io mi limiterò per ora ad indicarne una sola, la più tarda, sfuggita agli studiosi, e che ha per la storia dell'arte uno speciale interesse, servendoci a determinare con maggior precisione la data della morte dello Spagna, che nessun documento ci ha ancora rivelato con esattezza, ed a stabilire quale sia l'ultima opera eseguita da questo maestro.

In un recente studio (2) furono indicati come suo ultimo lavoro i resti di affresco che decorano una cappella in S. Ansano a Spoleto, della quale solo sappiamo che fu acquistata nel 1506 per conto della *Università dei Lombardi*. Già il Cavalcaselle (3) che circa quaranta anni fa per primo — credo — descrisse ed attribuì quest'opera allo Spagna, aveva notato la somiglianza della tecnica di questo dipinto con i freschi di S. Maria degli Angeli presso Assisi, condotti certo dal maestro nella sua piena maturità e forse contemporanei all'ancona della basilica di S. Francesco d'Assisi, da lui dipinta fra il febbraio e il luglio 1516, e circa a questo periodo della sua attività mi sembra debbano attribuirsi i freschi di S. Ansano (4) nei quali si nota un fare largo, un colorito vigoroso e pennellate di molta sostanza, ben differente dalla tecnica fredda e trita e spesso tirata via che riscontriamo in genere negli ultimi affreschi del maestro spoletino. Ad ogni modo, come ho detto, nessun documento ci indica la data di questa cappella e queste non sono che congetture basate sull'esame stilistico, mentre l'ultima opera certa di Giovanni di Pietro, della quale voglio parlare, reca a chiare lettere la data precisa in cui fu eseguita.

Sono già noti agli studiosi gli affreschi che lo Spagna condusse nell'abside della chiesuola di S. Giovanni Battista presso Eggi, pittoresco castello fatto erigere dal cardinale Albornoz a pochi chilometri da Spoleto. Questi affreschi sono ricordati, fra gli altri, dal Guardabassi (5) che li descrisse sommariamente, e dal Cavalcaselle che li analizza con cura e ne dà una lunga descrizione, attribuendoli concordemente al fecondo maestro, i cui pregi e difetti più caratteristici vediamo quasi riassunti ne' freschi di questa piccola abside. Nella solitaria chiesuola di Eggi,

(1) *Archivio storico dell'Arte*, 1889, pag. 313 e segg.

(2) G. SORDINI. *Di un'ignorata cappella dipinta a Spoleto da G. Spagna. In Rassegna d'Arte*, Giugno, 1907.

(3) *Storia della pittura in Italia* (Trad. Italiana) Firenze, 1908, vol. X, pag. 92.

(4) Coperti ora in parte da una goffa e troppo dorata cornice moderna. La cappella come si è detto, fu acquistata nel 1506 dall'Università de' Lombardi che avrebbero atteso circa 25 anni per farla decorare, se questa fosse l'ultima sua opera.

(5) *Indice-guida de' monumenti..... dell'Umbria*, 1872, pag. 307.

tutta adorna di umili pitture votive, lo Spagna rappresentò nella parete liscia al disopra dell'abside l'Eterno fra le nubi e due angioletti, rivolto verso la Vergine Annunziata, cui invia col suo soffio lo Spirito Santo, mentre l'Angelo annunziante è inginocchiato a sinistra. Nella semicupola poi, incorniciata come tutta l'abside da un fregio a volute, vedesi la Vergine in mezza figura, col piccolo Gesù sul ginocchio destro, sorgente dalle nubi ove volano sei serafini, ed adorata da due angioli. Più in basso, nella parete curva del catino absidiale, affrescò in centro il Battesimo di Gesù ed ai lati i SS. Rocco e Bastiano, in grandezza naturale. A destra e a sinistra dell'abside, su due finti pilastri veggonsi dipinti i SS. Girolamo e Giacomo. Questi affreschi sono in parte diminuiti di colore, e non esenti da restauri: sono ridipinti il manto della Vergine in gloria, parte delle nubi, i piedi e parte delle gambe delle quattro figure della scena del Battesimo, e il paesaggio guasto in parte dall' umidità. E la tinta è caduta dalle carni della Vergine Annunziata, che ora si presentano nere, e molto diminuita di colore è la punteggiatura delle ombre specialmente nelle carni. La preparazione dell'affresco è leggera, la tecnica tirata via e fredda, il colorito giallognolo e scialbo nelle carnagioni, le stoffe non sempre modellate con cura. Più accurato è il disegno, che si rivela tutto di mano dello Spagna, e grazioso, per la mossa, l'Angelo annunziante. Questo Angelo, il Battesimo, il S. Sebastiano e S. Rocco sono condotti nella maniera peruginesca, e ricordano un poco anche Fiorenzo, mentre la Vergine in gloria e l'Eterno si accostano più alla maniera dell'Urbinate (1). Il Vannucci, suo maestro, e Raffaello che aveva avuto compagno a Perugia, questi i maggiori poli fra cui oscillò sempre lo Spagna, senza mai crearsi una propria individualità artistica, e restando sempre un loro magni-

Giovanni Spagna. — Particolare dell'affresco di S. Ansano. — *Spoleto.*

(1) Lo notò anche il Cavalcaselle, l. c.

Giovanni Spagna. — Affreschi dell' abside di S. Giov. Battista. — *Spoleto.*

fico imitatore (1). Tralascio di parlare del S. Girolamo e S. Giacomo dipinti sui pilastri laterali da qualche imitatore dello Spagna, aggiunti posteriormente, e in gran parte rifatti (2).

Sotto la scena del Battesimo ho potuto decifrare una sbiadita iscrizione che gira tutt'intorno all'abside, dipinta a lettere capitali romane, sfuggita a quanti si occuparono di questi affreschi:

(QUESTA) OPERA LA FATTA FARE LI HEREDI DE ANTONIO DE RV-FINV ADI X DE IVLIV A D M D XXXII.

Sull'attribuzione di questi affreschi a Giovanni Spagna, non può cader dubbio, nè fino ad ora — che io sappia — gli furono mai contestati. Noterò solo come quasi tutte le figure che compongono questi affreschi, le ritroviamo in altre opere autentiche dello Spagna, e soprattutto nella Cappella di S. Sebastiano a S. Giacomo presso Spoleto, una delle poche opere del maestro documentate (3), che ben poco differisce dell'abside di Eggi. La Vergine in gloria della semicupola di S. Giovanni Battista, non è che una replica di quella di S. Giacomo datata del 1527 e l'Angelo orante a sinistra sembra perfino condotto sullo stesso cartone. Così pure (4) le figure di S. Giacomo e specialmente quelle di S. Sebastiano differiscono ben poco, non solo nel disegno, ma nella tecnica e nel colorito, sì da non lasciar dubbio che esse furono eseguite dalla stessa mano.

Se gli affreschi di Eggi, pur non essendo inferiori a quelli di Gavelli e di S. Giacomo, nulla aggiungono alla fama di questo valente imitatore del Perugino e di Raffaello, servono però a stabilire con maggior precisione la data della sua morte che generalmente si credeva avvenuta fra il 1528 e il 30. Il Rossi infatti, vedendo che dopo il 1528 le pitture per la cappella di S. Antonio a S. Giacomo presso Spoleto sono pagate a Dono Doni e non più allo Spagna, ne dedusse che questi fosse morto in quell'anno (5). Il Cavalcaselle crede morisse prima del 1530 (6),

(1) Su lui esercitò anche qualche influenza il Pinturicchio e Fiorenzo di Lorenzo, specialmente nel modo di modellare e lumeggiare i volti, e talvolta nel disegno del naso e delle mani e dei piedi. Imitò o copiò anche il Lippi e il Ghirlandaio ma senza impadronirsi del loro spirito e della loro tecnica. Se sono sue tutte le figure nella storia della vita di S. Giacomo, nella chiesa omonima presso Spoleto, ove alcuni personaggi, disegnati accademicamente, hanno movenze sconosciute alla scuola perugina, bisogna ammettere anche altre influenze di pittori fiorentini del primo quarto del XVI secolo.

(2) Sotto la figura di S. Girolamo si legge: *questa figura ha f(atto) f(are) Alinoro*, sotto quella di S. Giacomo il nome del committente: *Franciscus Xaverius*, nome creduto dal Cavalcaselle quello del Santo.

(3) In un libretto di appunti vari e conti manoscritti, conservato dal curato di S. Giacomo, fra gli altri documenti che interessavano lo Spagna e Dono Doni, pubblicati più volte, si legge questa ricevuta scritta dal maestro stesso:

Recoro et memoria facto adì 2 de febraro 1528 come jo Jovā sopradicto lo Spagna ho receuto da frāceso et piacēte suo c̄opagno p c̄oto de la capella de S̄ato Sebastiano f̄o (fino) *al prēsete di fiorini trenta* (30) *et quatro c̄oputate duj some et mezza de mosto et ītranoi* (fra noi) *p il c̄oto d la capella de S̄ato Antonio.*

(4) Sulla fotografia è in scorcio, come pure il S. Rocco, causa la curva dell'abside.

(5) Dai documenti del libricino di S. Giacomo (Vedi Cavalcaselle, l. c., pag. 100 e segg.) sembra che lo Spagna cominciasse ad affrescare in quella chiesa anche la cappella di S. Antonio, per la quale fu in parte pagato nel 2 febbraio 1528 come appare dalla ricevuta sopra riportata. Dopo questa ve n'è un'altra del 29 febbraio dello stesso anno, in cui fa ricevuta di 130 fiorini a saldo per la pittura della tribuna. Pare — e non sappiamo per qual ragione — che i lavori fossero sospesi, perchè solo nel luglio e ottobre 1530 risultano altri pagamenti fatti però ad un suo discepolo, Dono Doni, per la Cappella di S. Antonio, che questi sarà stato chiamato a condurre a termine. I volgari restauri, che hanno deturpato queste pitture, ne rendono impossibile un esame stilistico.

(6) l. c. pag. 100.

e così pure il Sordini (1), il Berenson lo dice attivo fino al 1528 (2). Ora, le pitture della cappella di Eggi, fatte eseguire dagli eredi di Antonio di Rufino fissano la data della morte dello Spagna fra il 10 luglio 1532, ed il 28 ottobre 1533,

Giovanni Spagna. — Il Battesimo. - Particolare degli affreschi di Eggi. — *Spoleto.*

giorno in cui Santina *vedova* di Maestro Giovanni, *alias lo Spagna,* fa ricevuta di un fiorino come ultimo pagamento *d' una capella quale haveva gia picta in la*

(1) L. c.

(2) *Central Italian peinters,* 1902, pag. 182. L'Autore non parla, nell' indice delle opere dello Spagna, degli affreschi di Eggi, ed omette anche, fra gli altri, quelli di S. Maria d'Arona e quelli di Gavelli, i quali ultimi, col quadro già nella Raccolta Spiridon a Roma, sono gli unici firmati dal maestro.

chiessa d Sco Jaco el dco m° Johans (1). Determinata così la sua morte nello spazio di circa un anno, attendiamo che documenti d'archivio vengano a fissarne la data con assoluta esattezza. Lo Spagna, morendo, lasciò una numerosa scuola (2) che per quasi un secolo nella Valle Spoletina e nella Val Nerina continuò ad affrescare

Giovanni Spagna. — Cappella di S. Sebastiano in S. Giacomo presso Spoleto.

fedele alla sua maniera, e qui, anzichè a Perugia troviamo gli ultimi continuatori di quella scuola che aveva avuto la sua più nobile espressione nel maestro di Città della Pieve.

UMBERTO GNOLI.

(1) Cavalcaselle l. c.

(2) A torto il Cavalcaselle pone fra gli scolari dello Spagna Bernardino Campilius la cui unica opera firmata e datata, esistente nella Pinacoteca di Spoleto lo rivela un buon imitatore del Pinturicchio, e nel disegno e nel colorito. La data stessa, 1502, esclude possa trattarsi d'un discepolo di Giovanni di Pietro, che in quel tempo, con ogni probabilità frequentava ancora la bottega del Perugino.

IL TESORO DI SAN GIOVANNI IN LATERANO FINO AL SECOLO XV.

(Nuovi documenti per l'arte del Quattrocento in Roma).

Lo spoglio di alcuni libri di spese del Quattrocento che si apriva con un documento su Gentile da Fabriano e il Pisanello poteva essere fruttuoso; e io ho compiuto quello spoglio che qui rendo pubblico.

I libri sono custoditi nell'Archivio della Basilica Lateranense colle segnature C. XII., C. XIV., C. XVI., P. I., e comprendono rispettivamente le annate 1432-42, 1463-64 e 68-69, 1473-74, 1492-95 e 97-98, cioè, in tutto, poco più di un ventennio sparso nel periodo 1432-1498 (1).

Evidente è la diminuzione ch'essi hanno subito anche in tempi non molto lontani. Il Soresini, ad esempio, nei suoi « Documenta pro annalibus Lateranensibus » (manoscritto non segnato nè numerato dell'Archivio) cita un « Introitus et exitus » dove, alla carta 150, sarebbe ricordo del famoso furto del 1438 ai reliquiari delle teste degli apostoli (2), ricordo che non è in alcuno dei quattro libri oggi esistenti.

Il Soresini e il Crescimbeni (3) (nel suo « San Giovanni a Porta Latina ») sono, per quel che mi è noto, i soli che abbiano preso conoscenza dei libri di spese di San Giovanni. Certo l'ignorano gli storici lateranensi, compreso l'ultimo, il Rohault de Fleury, e l'ignorano i ricercatori di documenti artistici romani con il Müntz a capo. Anzi il Müntz riproduce l'inventario della basilica, steso al tempo di Callisto III, nel 1455, dal codice Vat. lat. 8035 (4), (c. 195 e seg.). Ora il codice vaticano contiene una copia dell'inventario, non l'originale che ho visto nella pergamena Q. 1. E. 6. dell'archivio stesso di S. Giovanni. Prova questa che il Müntz non esplorò l'archivio, rimasto sino a poco tempo fa uno dei meno accessibili.

(1) La serie ripiglia, per continuare regolarmente annuale, col 1529.

(2) Nell' Archivio esistono bensì (« Delineatio furti Gemmarum et delinquentium punitio anno 1438 »: rotulo cartaceo Q. 8. D. 1) tardi disegni riproducenti gli affreschi che additavano, a monito perpetuo, sulle pareti della chiesa di S. Giovanni le pene toccate ai colpevoli del sacrilego furto.

Alcuni dei disegni sono riprodotti dal Tommasini nell'edizione del Diario dell'Infessura (Tavola II e III).

(3) Egli trae spesso profitto da un « Intr. et ex ». *E*, antica segnatura del c. XII.

(4) *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1889, p. 165-173.

Il Vat. lat. 8035, come l'8034 contiene copie autografe del Galletti di documenti lateranensi in gran parte perduti.

*
* *

Il contenuto di questi libri è così vario che potrebbero esser considerati sotto più aspetti, come obituari, ad esempio, quando si riportano le spese di qualche funerale, come censuali, allorchè si notano gl'introiti di terre e di case di proprietà del Capitolo e allorchè su quelle case si manda a dipingere o a scolpire lo stemma della basilica. E forse, dato lo scarso numero di documenti lateranensi che è sopravvissuto, essi potranno giovare anche sotto questi aspetti.

Ma qui non si considerano che come fonti artistiche.

E come tali essi sono, dapprima, importanti per la storia dell'arte romana in genere, alla quale recano, nel suo periodo più scarso di notizie, nuovi artisti, di artisti noti nuovi lavori e nuove date della loro attività, conferme preziose a fatti che non erano saldamente acquisiti. Tutto ciò risulterà dalle annotazioni che saranno apposte ai documenti.

Fig. 1. — *Roma,* Tesoro di S. Giovanni in Laterano. La tazza di S. Giovanni.

Ma la loro importanza specifica è nel contributo alla storia della basilica di S. Giovanni e, sopratutto, del suo tesoro.

Parlo, s'intende, del tesoro proprio della basilica, non del tesoro della Sede Apostolica (1), tesoro ch'ebbe dimora al Laterano finchè ve l'ebbero i papi, nè del terzo tesoro lateranense, il *Sancta Sanctorum*, che il Grisar ci ha ora fatto conoscere così bene (2).

I tre tesori furono in una certa indipendenza tra loro, anche quando si trovarono riuniti nello stesso luogo, ciascuno con propria custodia, e quasi sempre con propri inventari, e molto di raro ammettendo il passaggio da uno in un altro, come fu, per esempio, delle teste degli apostoli che Urbano V trasportò dal *Sancta Sanctorum* nella chiesa sul tabernacolo, appositamente costruito, dell'altar maggiore, entro i magnifici reliquiari che in quell'occasione lavorò Giovanni di Bartolo da Siena (3).

Non è facile la ricostruzione del tesoro di San Giovanni, data la scarsità delle fonti.

(1) Molinier, *Inventaire du trésor du S. Siège sous Boniface VIII (Bibl. de l'Ecole des Chartes,* 1882-88: XLIII, p. 277 e seg., 626 e seg.; XLV, p. 31 e seg.; XLVI, p. 16 e seg. XLIX p. 226 e seg). — F. Ehrle, *Zur Gesch. d. Schatzes der Biblioteh u. des Archivs der Päpste im XIV Iahr.* (*Arch. f. Litter. u. Kirchengesch.* I, p. 1 e seg.; 228 e seg.; II, p. 670 e seg.; IV, p. 193 seg.).

(2) *Die Römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schantz,* Freiburg, 1908. Un complemento al Grisar, nelle illustrazioni, è lo studio del Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum (in Monuments et Mémoires des Inscript.* et *Belles-Lettres,* vol. XV, I e II).

(3) Dalla chiesa al *Sancta Sanctorum* passarono forse, tra l'altro, la reliquia della Circoncisione e i sandali di Nostro Signore (Grisar, *op. cit.*, p. 94 e 102).

Il *Liber Pontificalis* è la prima, impareggiabile fonte, che narra del tesoro dalla sua formazione constantiniana fino a Stefano V, ininterrottamente.

Ripiglia le notizie del *Liber Pont.*, per poco, con Innocenzo II Giovanni Diacono, ugualmente particolareggiato e sicuro, nel suo libretto sulla basilica lateranense (1159-1181) (1).

Non più doni ed offerenti, ma solo reliquie troviamo nominate nei due elenchi del sec. XIII, l'uno, in mosaico a lettere d'oro su fondo azzurro, come un grande foglio di codice purpureo, fatto fare da Nicolò IV, che ancora si legge nel deambulatorio della chiesa (« Hec basilica Salvatoris Domini Nostri ecc. »), l'altro, in ventiquattro versi leonini, che ci fu conservato dal Panvinio (2) (« Et sacra sanctarum si nomina reliquiarum ecc. »).

Nicola Signorili, invece, nel suo lungo e prezioso elenco « De reliquiis sacrosanctae Lateranensis ecclesiae » (cod. Vat. lat. 3536, c. 54-56), scritto sotto Martino V, descrive colle reliquie i reliquiari. Egli è il solo che faccia così, e senza dubbio *de visu,* trovandosi i suoi dati intorno agli oggetti ancora esistenti assolutamente precisi.

Seguono parecchie informazioni nei libri di spese dell'Archivio lateranense che hanno inizio, come abbiam visto, col 1432.

Dallo stesso Archivio proviene l'inventario del 1455, l'unico inventario propriamente detto che resti, fino a tutto il secolo decimoquinto (3), dei tanti che si dovettero redigere se l'ordine delle Costituzioni Lateranensi: «... Inventarium de rebus omnibus in sacristia existentibus per vicarium et capitulum quolibet anno fiat... » (4) fu rispettato. È, però, un inventario « bonorum mobilium paramentorum librorum et aliarum rerum Ecclesie » e, quindi, non della parte più cospicua del tesoro, delle reliquie.

Più completo, se meno di fede, di una lista ufficiale è nella sua enumerazione Jean de Tournay, che scriveva nel 1487 il resoconto di un suo viaggio a Roma (5).

Sotto Leone X, quando per l'ultima volta fu mostrato il tesoro del *Sancta Sanctorum,* venne redatta la « tabula magna lateranensis », che contiene nella prima parte l'inventario della reliquie lateranensi, cioè tanto della basilica che della antica cappella papale. Essa era appesa all' altar maggiore della chiesa, ladove copiò il Panvinio (6).

Un ultimo inventario (7) ci trascrisse il Rasponi (8), l'inventario delle reliquie che erano custodite nel tabernacolo della Maddalena, da cui si esponevano alla venerazione dei fedeli nelle feste di Pasqua.

Ecco tutti gli aiuti per tentare una storia del tesoro.

Ben pochi aiuti, dunque, specialmente al confronto di quelli di cui può di-

(1) Migne, *Pat. Lat.* LXXVIII, col. 1379-1392.

(2) *De septem ecclesiis, Romae,* 1570, p. 146; Barbier de Montault, *La grande pancarte du Latran* (in *Rev. de l'art chrétien,* 1886, p. 476-477).

(3) L'inventario steso verso il 1300 dal canonico Nicola Frangipani è mancante nella copia del Galletti (cod. vat. lat. 8035, p. 1ª, c. 1 e seg.) proprio della parte che doveva riguardare il tesoro.

(4) Migne, *Pat. Lat.* LXXVIII, p. 1397.

(5) *Annales archéologiques,* XXII, p. 90, e *Rev. art. chrét.,* 1886, p. 477.

(6) *Op. cit.* pag. 194. Cfr. il suo manoscritto, che ha sempre qualche notizia in più dello stampato, nel suo codice migliore, quale è il *Barb. lat.,* 2403 (c. 95, V e seg.).

(7) C'è anche, in fine dell'Ordo della basilica, un elenco moderno delle reliquie, ma è, per quel che riguarda le antiche reliquie, copia dei precedenti

(8) *De Basilica et patriarchio Lateranensi,* 1656, p. 52-53.

sporre la storia del tesoro della basilica vaticana (1). Eppure il tesoro lateranense non fu per molto tempo da meno del vaticano. Se nel secolo decimoquinto è già considerevole la superiorità di questo sull'altro, come risulta dal paragone del nominato inventario di S. Giovanni con uno di S. Pietro, steso pure nel 1454-1455 (2),

Fig. 2. — *Roma*, Tesoro di S. Giovanni in Laterano. — Stauroteca: parte posteriore.

nel primo periodo il Liber pontificalis distribuisce fra i due doni con quasi eguale larghezza.

A Costantino, naturalmente, si deve la prima e ricchissima offerta (3). Bacini, calici d'oro e d'argento presenta papa Ilario (4), cantari Ormisda (5), stoffe e veli

(1) Müntz e Frothingam, *Il tesoro della basilica di S. Pietro* ecc. (in *Archivio d. soc. rom. di storia patria*, 1883, p. 1-137); Barbier de Montault, *Inventaires de Saint-Pierre de Rome* (in *Rev. de l'art. chrét.* 1888, p. 339-355, 482-493, 1889, p. 98 e seg.).

(2) Müntz e Frothingam, *art. cit.* pag. 82-98.

(3) *Liber Pontificalis, ed. Duchesne*, I, 172-173.

(4) » p. 243.

(5) » p. 271.

sericei per gl'intercolunni e gabate auree Adriano (1). Leone III (2) rinnova la generosità costantiniana col dare corone, gabate, una croce gemmata, un evangilario ornato d'oro e di gemme, stoffe istoriate senza numero. Altre stoffe con scene della vita di Cristo, di S. Giovanni Battista e dell'Evangelista offre Gregorio IV (3), veli Sergio II (4), una imagine d'argento del Redentore Benedetto III (5), croci Nicola (6), sacre vesti Stefano V (7).

D'Innocenzo II, dice Giovanni Diacono, che non cessò dal beneficare la chiesa finchè visse (8). Anastasio IV, oltre che per stoffe e due candelabri, si distinse per un gran calice tutto scolpito a figure, « mirabiliter fabrefactum » (9). Sergio III, poi, dovette *ex novo* rifornire di arredi la basilica depredata di tutto (10).

È ricordo di parecchi donativi d'Innocenzo III (11) e di un pallio rosso ricamato ad oro di Bonifacio VIII (12). Poco più tardi Urbano VI arricchì il tesoro dei due capolavori d'oreficeria senese che racchiudevano le teste degli apostoli.

Palli donarono Martino V, il cardinale di San Marco, il cardinale di Portogallo (13), una dalmatica, una pianeta, un piviale, una tunicella e un calice smaltato Nicolò V (14), due tappeti (15), un piviale e un pianeta purpurea (16) Eugenio IV. Nè sono da dimenticare Sisto IV e Innocenzo VIII (17).

Anche imperatori e re contribuirono allo splendore degli arredi sacri di San Giovanni, Ferdinando il Cattolico, tra gli altri, e con due magnifici calici (1470 e 1482) Luigi XI (18).

Uno di casa Colonna, non sappiamo chi (il cardinale Giacomo che fece la cappella e l'altare in memoria del conte Giussano? il cardinale Giovanni fondatore del vicino ospedale? o uno dei Colonna ch'ebbe il patronato dell'altare della Maddalena?), fece ben cinque cassette d'argento dorato, adorne del suo stemma a smalto, per delle reliquie di S. Giovanni, come risulta dall'elenco del Signorili (c. 54v-55).

Fu, insomma, un concorso universale in cui si segnalò su tutti chi più doveva avere a cuore i bisogni e il decoro del culto, il Capitolo della basilica. Ma solo i nostri documenti ne hanno segnato le benemerenze.

Nel 1438 l'orafo romano Pietro Grasso fa, per suo ordine, candelabri di cristallo e d'argento, ripara il tabernacolo della tunica del Signore (19); l'anno dopo con un lascito di Martino V è ricamato un piviale, al quale collabora Girolamo

(1) Ivi, p. 500, 510, 511.
(2) » II, p. 2, 3, 8, 10, 18, 25 e 29.
(3) » p. 82.
(4) » p. 91.
(5) » p. 144.
(6) » p. 153.
(7) » p. 199.
(8) Migne, *Pat. Lat.* LXXVIII, col. 1386-87.
(9) » » » col. 1387-88.
(10) » p. 1392.
(11) Rohault de Fleury, *Le Latran au moyen âge*, p. 154.
(12) *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1889, p. 168.
(13) » » p. 167 e 168.
(14) » » p. 166 e 173.
(15) » » p. 168.
(16) Vedi il riportato documento dell'*Intr. et ex.* C. XII, c. 21 *b.* e *c.*, 126.
(17) Panvinio, *op. cit.*, p. 132.
(18) Muntz, *Les arts à la Cour des Papes*, III, p. 160 nota 1.
(19) È questo il solo ricordo di tale reliquia dopo Giovanni Diacono (Migne, P. L. LXXVIII, col. 1383).

di Pietro Paolo di Capo; nel 1495 al fiorentino Raffaele orafo è commessa, oltre numerosi restauri, una croce d'argento dorato, che Nardo Corbolini stima; lo stesso anno Baccio di Firenze minia tre libri; per i paramenti è adoperato di continuo maestro Giovanni, pure fiorentino, che fa e rifà pianete, piviali e altre vesti: tutto

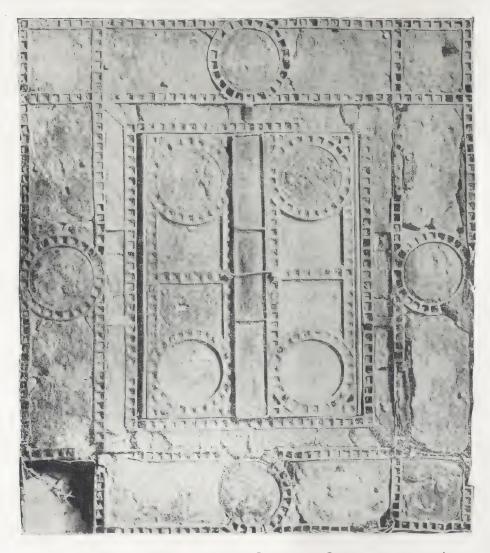



Fig. 5. — *Roma*, Tesoro di S. Giovanni in Laterano. — Stauroteca: parte anteriore.

era custodito nei belli armadi che nel 1492 aveva lavorato uno dei migliori maestri di legname del tempo, Terzuolo di Gubbio.

Ma tante ricchezze non si accumulavano, si sostituivano, per le molte cause di distruzione degli oggetti.

Le spogliazioni cominciarono con Alarico e con Genserico, e dovettero esser, poi, frequenti nel medioevo romano che faceva del Laterano uno dei luoghi più agitati della città. I reliquiari forse più belli del tesoro, quelli di Giovanni di Bartolo, dopo aver patito una prima rapina nel 1438, nel 1799 furono distrutti; un altro furto considerevole, nel 1485, privò la basilica dei due doni di Luigi XI e

della mitra famosa (la portò a San Giovanni da San Pietro Eugenio IV), che si voleva donata a San Silvestro da Costantino (1); il 1527 fu l'anno del Sacco.

Alle rapine si aggiunsero gli incendi, dei quali specialmente funesti per il tesoro quelli del 1308 e del 1361.

E il tempo, col logorare e far cadere dall'uso le cose, spingeva al rinnovamento. Nei documenti, ad esempio, troveremo venduti a peso all'orafo Raffaele tre calici, due patene, una navicella. Così la testa di San Pancrazio fu chiusa nel reliquiario attuale a forma di busto solo nel 1601, mentre « prima si conservava in un vaso d'argento fatto all'antica che fu guasto per fare la detta nuova testa » (2).

*
* *

Che cosa è rimasto dei tanti doni che si custodivano sul tabernacolo e sotto la mensa dell'altar maggiore, nel tabernacolo della Maddalena, nell'altar di San Giovanni (oratorio di San Tommaso), nelle sacrestie?

Non altro, si crede generalmente, che le due croci stazionali, l'una, la cosidetta Costantiniana, del sec. XII, con scene del Vecchio e del Nuovo Testamento, l'altra di Nicola da Guardiagrele del 1451, e il piviale, ricamo inglese del miglior periodo (primi decenni del sec. XIV), che va sotto il nome di Bonifacio VIII.

Questi oggetti, conservati nel Guardaroba, furono illustrati e riprodotti più volte dal Ciampini, dal Didron, dal Rohault de Fleury, dal Barbier de Montault, dal Molinier, dal De Farcy, ecc. (3). Nessuno potrebbe accrescerne l'importanza e la conoscenza.

Così tutta un'altra letteratura ha per argomento i reliquiari delle teste degli apostoli (4), benchè dal 1799 noti solo per alcune stampe, per alcune descrizioni e, sopratutto, per i due dipinti del coro dei canonici.

Ma il tesoro di San Giovanni è ben più ricco, ed è, fra tutti i tesori delle chiese di Roma, quello che più ha conservato dell'antico.

Nell'appartata cappelletta di Sant'Anna (chiamata così dal frammentario affresco, della fine del trecento o del principio del quattrocento, ma tutto guasto più tardi, che fa da quadro all'altare), in eleganti armadi moderni addossati alle pareti, sono da pochi anni chiuse tutte le reliquie lateranensi.

Per gentile concessione del Rev.mo Capitolo, e grazie ai buoni uffici di Monsignor D'Ormea, io ho potuto studiare sul posto e far riprodurre per la prima volta tutti gli oggetti che mi sono sembrati di singolare pregio artistico. Sono quelli che espongo qui cronologicamente.

La tazza di San Giovanni (fig. 1). È una coppa romana in bellissimo diaspro, alta cm. 10 e di diametro alla bocca di cm. 14. Rotta in più pezzi, anche

(1) Rohault de Fleury, *op. cit.*, p. 255.

(2) *Archivio Lateranense, Miscellanea manoscritta del sec. XVII*, segnata FF, XV., a c. 588. Anche il Signorili (c. 54) lo dice «..... *clausum in quodam tabernaculo argenteo* ».

(3) Ciampini, *Vetera monumenta*, II, Tab. X-XIV; Didron, in *Annales archéologiques*, XV, p. 232 e 436; Rohault de Fleury, *op. cit.*, Album, Pl. XXX e XXXI; Barbier de Montault, in *Revue de l'art chrét.*, 1889, p. 15-41; Molinier, *Histoire des arts industriels*, IV, p. 247; De Farcy, in *Revue de l'art chrét.*, 1888, p. 440-443, e *La Broderie du XI s. juscqu'à nos jours*, Paris, 1890, tav. 43 e 44 e p. 127.

(4) Müntz, *Giovanni Bartolo da Siena*, in *Archivio storico italiano*, V serie, tav. II, 1888, p. 1 e seg; J. A. Churchill, Giovanni Bartolo of Siena ecc. *Burlington Magazine*, 1906, November; P. Sinthern, *Le teste dei ss. Apostoli*, ecc. in *Civiltà Cattolica*, 1907, III, p. 444 e seg.

nelle anse, di cui restano solo le attaccature, fu tardi, pare nel settecento, per meglio proteggerla, montata in argento.

Spoglia e in migliore stato di conservazione la vide il Signorili che così la descrive (c. 54v): « ... quedam cuppa de iaspide crocei coloris cum una manica

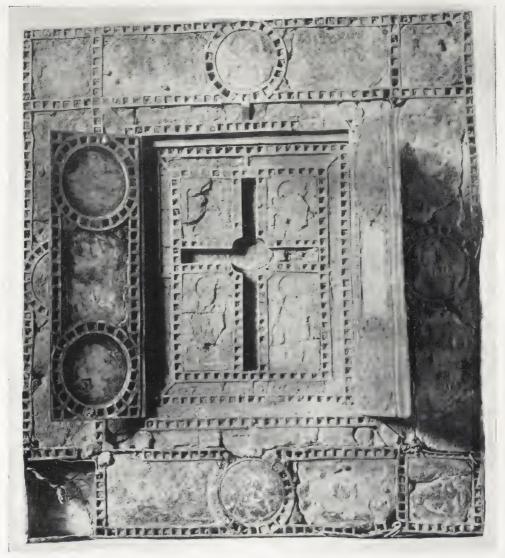



Fig. 4. — *Roma*, Tesoro di S. Giovanni in Laterano. — Stauroteca: parte anteriore aperta.

integra, aliaque fracta, et cum uno foramine in ea in qua beatus Ioannes evangelista, venenum sine nocumento bibit... ».

Stauroteca (fig. 2, 3 e 4). Tutta chiusa da una grossa cornice, da vetri, da una lastra di metallo, è solo visibile nella parte centrale del rovescio, ed è, perciò, normalmente, in condizioni da non poter essere osservata e studiata. Ma tolto l'involucro moderno, protezione giustificata dal suo stato di rovina, essa si presenta a forma di tavoletta quasi quadrata, alta mm. 320, larga 278, spessa 20.

Una delle facce della tavoletta (fig. 2) è ricoperta da una lamina d'argento, con tracce di doratura, lavorata a sbalzo, che reca una croce su un fondo ad intrecci e a meandri al massimo stilizzati di rami filiformi e limitato come

da un doppio giro di palmette entro cerchi, svolgimento continuo del ramo quale riappare, modificato, nel campo della croce. La croce slarga un poco verso le estremità a ciascuna delle quali aderisce un tondo, che racchiude una doppia rosetta a sei petali, lo stesso tondo che è nel centro della croce; dal tondo inferiore, sotto cui sono tre gradini, partono di qua e di là due grandi foglie di acanto che si alzano accartocciandosi a forma di cornucopia; ai lati superiori della croce due altri tondi mostrano le note abbreviazioni $\overline{IC}$ $X\overline{C}$.

Nell'altra faccia (fig. 3) un forte reticolato di metallo, ad alveoli contigui quadrati come per ricevere smalto, corre su tutta la superficie dividendola in due principali scomparti geometrici: l'esterno, quasi una cornice corrispondente all'ornato della faccia già descritta, che ha quadrati agli angoli e tondi nel mezzo di ogni lato; l'interno, che riveste i due battenti di una porticina con due rettangoli dimezzati trasversalmente e recanti tondi alle estremità. Aperta la porticina (nessun sigillo l'impedisce), si mostra il luogo più sacro e riposto del reliquiario, dove tra lo stesso reticolato che anche qui forma la decorazione principale, è l'incavo per la reliquia, oggi mancante, della croce (fig. 4).

Parecchi alveoli hanno ancora, qua è la, incassate paste vitree di color azzurro, verde, giallo (1). In un punto (presso il margine, a destra, verso l'alto) è fissata da due chiodi un resto di lamina d'oro lavorata a filigrana. Tutto lo spazio racchiuso dal reticolato, anche nello spessore della tavoletta, è ripieno di un impasto terriccio molto compatto, quasi solidificato, sul quale sono rimaste le impressioni (specialmente visibili nella parte interna) di pietre e di smalti che originariamente lo ricopriva.

Quell'impasto terriccio contiene le ceneri dei martiri che attorniavano il frammento del legno della croce.

Lo dichiara la scritta moderna che gira sulla cornice: « Tabula plurimor. Martirum compacta cineribus in cuius medio est fragmentum Crucis Domini Nostri Iesu Christi ».

Di tale reliquia è menzione in tre delle fonti su citate: nella tabella delle reliquie del tabernacolo della Maddalena, colle stesse parole « Tabula plurimorum ecc. », nel Panvinio (« tabula ex cineribus plurimorum sanctorum Martyrum concinnata cum ligno Sancte Crucis ») che la pone nel tabernacolo dell'altar maggiore (cod. Barb. cit. a c. 96) e nel Signorili che la ricolloca sull'altare della Maddalena e che così la descrive « ...quadam [sic] tabula confecta de diversis sanctorum reliquiis, ornata argento deaurato per totum, et cum figuris certorum sanctorum, in cuius medio est quaedam crux de ligno sanctissimae crucis Christi et sunt in ea de reliquiis multorum sanctorum apostolorum, martyrum et confessorum ». (Cod. vat. cit. a c. 55v).

La descrizione del Signorili non conviene in tutto colla descrizione data, giacchè egli descrive il reliquiario quando questo si trovava nel suo stato d'integrità forse perfetta, certo maggiore che l'attuale.

Lo stato attuale, specialmente della parte anteriore del reliquiario, è proprio miserevole. S'imagini che quel residuo di filigrana che, come ho già accennato, riveste ancora un piccolo tratto della tavoletta doveva estendersi (dei chiodi qua e là attestano che vi era altro da proteggere) a tutta la superficie interposta all'intelaiatura metallica, eccezione fatta dei tondi. Sulla filigrana d'oro, poi, s'incastona-

(1) Solo il colore translucido fa escludere che si tratti di pietre preziose tagliate, chè, del resto, ambedue le tecniche furono contemporaneamente in uso nel medio evo.

vano pietre preziose, di cui restano in più luoghi le impressioni. Nei tondi, invece, e nei quattro spazi attorno alla croce, splendevano gli smalti.

Gli smalti dei tondi, come è ovvio e come si rileva dalle impronte, portavano busti di santi, gli apostoli, probabilmente, essendo il loro numero di dodici; quelli attorno alla croce avevano due mezze figure con ali e aureole negl'incavi superiori e due figure intere negli inferiori: forse i quattro evangelisti, espressi quei di sopra per mezzo dei loro simboli.

Lavorato con uguale ricchezza sul dritto e sul rovescio e nelle costole, il reliquiario doveva originariamente esser bene visibile da tutti i lati. Si conserva ancora, difatti, con altri due frammenti (1), nell'angolo sinistro in basso della sua parte anteriore (2), un piccolo poliedro in metallo, pure a caselle con paste vitree, che si adatta a meraviglia nell'angolo smussato all'attacco che presenta la tavoletta nel mezzo della costola superiore; e quel poliedro, così ricongiunto, mostra un foro nell'asse orizzontale, per il quale doveva passare l'anello di sospensione (3).

Fig. 5. — *Parigi*, Museo del Louvre. - Reliquiario di Saint-Dénis. (*Fot. Alinari, n. 24918*).

Tutto d'oro, splendente di pietre e di smalti: tale appariva il reliquiario ancora ai tempi del Signorili.

Restituito idealmente all' antica magnificenza, esso richiama da sè quel capolavoro dell' oreficeria bizantina che è il reliquiario famoso del tesoro della cattedrale di Limburgo, il quale, su uno dei lati, presenta come una iconostasi smaltata in cui le singole figure sono inquadrate da un reticolato, ad alveoli con paste vitree, simile al reticolato del reliquiario lateranense (4).

Anche il reliquiario di Limburgo è per il legno della croce.

Così quasi tutti gli altri reliquiari bizantini della croce, ormai in Occidente (molti ne largirono gl'imperatori di Bisanzio e molti altri ne fruttò il Sacco del 1204), hanno questa forma quadrangolare, a differenza dei reliquiari latini in cui è preferita la forma di croce o di ostensorio; e pure in essi, spesso, reliquie dei santi, i compagni della passione di Gesù Cristo, circondano la reliquia del sacro legno.

(1) Sono come due piccoli cuori di argento, molto schiacciati: forse due apici degli angoli superiori della tavoletta.

(2) Nel fare la riproduzione questi tre frammenti sono stati levati dal loro ripostiglio per non alterare in piccola parte l'imagine dell'oggetto.

(3) Questo attacco poliedrico è similissimo ad un orecchino dei bassi tempi del Museo di Vienna che è riprodotto dal Riegl (*Die Spätrömische Kunstindustrie*, Tav. I, n. 2).

Fo la piccola osservazione più che altro per poter indicare il lavoro del Riegl, dove l'origine della tecnica, così rappresentata nel nostro reliquiario, delle paste vitree incassate è svolta lungamente e colla solita profondità e larghezza di vedute (p. 178 e seg.).

(4) La migliore riproduzione di questa faccia del reliquiario di Limburgo è in Kondakoff, *Les émaux byzantins* (Collection Zwenigorodskoi), p. 197; le migliori descrizioni in Labarte, *Histoire*, ecc., I, p. 322 e seg. e negli *Annal. Archéol.*, XVII, p. 337 e XVIII, p. 42 e 124.

Fig. 6. — *Roma,* Tesoro di San Giovanni in Laterano — **Cassettina per la tunica di S. Giovanni.**

Appartiene a questa classe di reliquiari uno, che ha ancora un bello smalto colla Crocifissione, posseduto dallo Stroganoff (1).

Sul reliquiario Chalandon le reliquie dei santi sono racchiuse in trenta loculi disposti su cinque fila attorno alla doppia croce che conteneva già un frammento della Croce (2).

Similmente è nell'incomparabile reliquario del tesoro della chiesa di San Mattia a Treviri (3).

Più numerosi ed immediati sono i riscontri al rovescio del nostro reliquiario.

Già il tipo della croce in esso segnata è dei più diffusi, dovendosi riportare a quel tipo che il De Gruneisen, eruditamente, ha dimostrato far capo alla croce posta da Costantino nel Foro di Costantinopoli (4). Qui (come, ad esempio, nella croce sul rovescio del trittico d'Harbaville e delle sue derivazioni Vaticana e Casanatense) i quattro globi che nelle croci più vicine al prototipo si vedono alle estremità dei bracci, a simboleggiare, forse, il dominio della croce sulle quattro parti del mondo, si sono trasformati in quattro dischi recanti un fiore polipetalo. Analogamente, le due palme che nella Croce di Costantino ricordavano la vittoria su Massenzio si rivedono nella copertina lateranense ancora al loro posto, ma, perduto il significato, mutate in due foglie rinchiuse a calice.

Questa trasformazione era già avvenuta da tempo, mostrandola, tra le altre, due grandi croci miniate nel manoscritto greco 510 della Nazionale di Parigi contenente i Sermoni di S. Gregorio Nazianzeno (5).

Ma i tondi e le foglie d'acanto, tutta quella croce, insomma, prende il rovescio di altri reliquiari bizantini della vera croce.

Nomino l'*encolpium* Vaticano che è, dopo il dono di Giustino, il secondo oggetto, per antichità, che possegga il tesoro della Basilica di S. Pietro (6).

In un reliquiario del tesoro di San Marco a Venezia (quasi una sua replica è nel monastero di Schemokmedi nel Caucaso) (7), ad eccezione del fondo, che è liscio, e del campo della croce, che è sparso di pietre preziose, tutto coincide, essendoci anche lo stesso ornato, ma sdoppio, di rami filiformi volti a cerchio e terminati a palmetta (8).

Similissima è, pure, la lamina sbalzata del Louvre, proveniente da Saint-Denis, qui riprodotta (fig. 5), nella quale trova forse spiegazione un ultimo particolare iconografico della croce, i tre gradini che si scorgono sotto il tondo inferiore; giacchè in essa i gradini si fanno circolari, si uniscono quasi in una sola forma

(1) Schlumberger, *Un tableau reliquaire byzantin inédit du X^e siecle, in Monuments Piot,* I, p. 99 e seg. Tav. XIII e XIV.

(2) F. de Mély, *Reliques de Costantinople, in Rev. de l'art chrét,* 1900, p. 401 e seg.

(3) Barbier de Montault, *Le trésor de l'Eglise S.t Mathias à Trèves, in Rev. de l'art chrét.* 1901, p. 181 e seg.

(4) *La croce nel Foro Costantiniano,* in *Bollettino della Società Filologica romana,* 1905, N. VIII, p. 19 e seg.

(5) Omont, *Fac-similés des Miniatures des plus anciens manuscrits grecs,* Paris, 192, Tav. XVII e XVIII

(6) A. de Waal, *Die antiken Reliquiäre der Peterskirche, in Röm. Quartalschrift,* 1893, p. 246 e seg. Il rovescio è riprodotto solo dal De Linas, *Origines de l'orfèvrerie cloisonnée, in Rev. de l'art. chrét.,* 1876, II sér., T. 4°, p. 403.

(7) Kondakoff, *Descrizione dei monumenti antichi in alcune chiese e monasteri della Georgia,* Pietroburgo, 1890, fig. 69, p. 131 (in russo).

(8) Pasini, *Il tesoro di San Mareo,* Ongania, 1885, Tav. XXIII, n. 26, e Molinier, *Le Trésor de S.t Marc à Venise,* Ongania, 1888, p. 84.

conica, al cui sommo è confitta la croce, diventano, insomma, il segno, poi comunissimo, del Golgota.

Che la copertina di Saint-Denis facesse parte di un reliquiario di questo genere non vi è dubbio, oltre che per la sola interpretazione possibile delle parole dipinte ad oro sul legno della facciata opposta: «*Ἴδε ὁ τόπος ὅπου ἔθηκαν αὐτόν*» (1), per il riscontro coi reliquiari raggruppati attorno al lateranense.

Fig. 7. — *Roma*, Tesoro di S. Giovanni in Laterano.
Cassettina per la tunica di S. Giovanni.

Questo raggruppamento è ormai sufficiente, io credo, a definire il reliquiario di San Giovanni come una stauroteca bizantina del secolo X-XII.

Non si può restringere di più il periodo della data approssimativa, sopratutto per la mancanza degli smalti, sempre meglio databili: i reliquiarii Stroganoff e di Limburgo, certo del secolo decimo, gli altri di Venezia, di Schemokmedi e di Saint-Denis, probabilmente del duodecimo, ne segnano, almeno per ora, i termini.

È facile che col reliquiario di San Giovanni un'altra, e non delle meno splendide, delle *exuviae costantinopolitanae* sia venuta alla luce.

(1) Molinier, *Histoire générale des art*, ecc., IV, p. 63.

Cassettina per la tunica di S. Giovanni l'evangelista (fig. 6 e 7). Delle parecchie reliquie dell'Evangelista che la basilica conservava, e in parte conserva, nessuna ha una documentazione più ricca e più lontana della tunica.

La indicò a San Gregorio Magno Giovanni abbate di Santa Lucia a Siracusa, e San Gregorio pregò l'abbate di fargliela inviare (1). Dal biografo del papa, il monaco cassinese Giovanni Diacono (sec. IX), sappiamo che l'ottenne e che fu custodita insieme ad un'altra veste, pure creduta del santo, e ugualmente miracolosa, « sub altari sancti Ioannis in basilica Constantiniana » (2).

D'allora tutti gli storici delle reliquie lateranensi la nominarono (Giovanni Diacono, l'anonimo dell'elenco del sec. XIII, il Signorili, Jean de Tournay, il Panvinio, ecc.), ricordandone specialmente il miracolo della resurrezione di tre giovani morti di veleno.

Oggi, e per lo meno fin dal tempo del Signorili (3), è rinchiusa in una cassettina quadrangolare di rame dorato, con coperchio a piramide tronca, cassettina larga nei due lati un poco disuguali, mm. 193 e 208 e alta (senza i piedi rifatti) mm. 110. Ogni faccia della cassettina (su una di essa è incisa la scritta moderna: TVNICA S. IOANNIS APOSTOLI ET EVANGELISTAE) è adorna di due medaglioni con scene del Vecchio Testamento, di un medaglione, fiancheggiato da due tondi di malachite, diaspri e lapislazzoli incastonati in una corona di piccole turchesi e rubini, è adorno ogni lato del coperchio, e di un ultimo medaglione tra quattro ametiste (adesso due e false) il vertice.

I tredici medaglioni si riducono a quattro, essendone gli altri ripetizioni (e ripetizioni così fedeli sino nei più minuti particolari, da farli ritenere eseguiti non a sbalzo, ma a martello), colle scene del Sacrificio d'Isacco, di Mosè e il serpente e del Grappolo della terra promessa e con una figura non sicuramente determinabile.

Nulla di notevole offre il Sacrificio d'Isacco (ISAAΣ e IRRAHA dicono le negligenti scritte). Nella rappresentazione di Mosè e il serpente la scena si svolge, come negli Ottateuchi, seguendo letteralmente il passo biblico: Mosè addita il serpente di bronzo posto sopra un'antenna, e chi lo guarda è subito sanato dal male dei serpenti di fuoco (4). « Cale » (b) e « Iosue » sono chiamati, credo con novità iconografica, i due che portano sulle spalle il grappolo della terra promessa. La Bibbia li dice solo « duo viri » ma dà il fondamento a quell'identificazione narrando che Caleb e Iosue furono i soli dei dodici esploratori inviati da Mosè che propugnarono, presso il popolo che vi si mostrava avverso, la conquista della terra (5). Proprio nel quarto tondo, dove ce ne sarebbe bisogno, manca il nome del

(1) « De tunica vero sancti Ioannis omnino grate suscepi, quia sollicitus fuisti mihi indicare. Sed studeat dilectio tua mihi ipsam tunicam, aut, quod melius est, eumdem episcopum qui eam habet cum clericis suis et cum ipsa ad me transmittere... »: lettera di S. Gregorio a Giovanni abbate del monastero di Santa Lucia a Siracusa (*S. Gregorii M. Epistolarum*, Lib. III, Epist. III in Migne, Pat. Lat. LXXVII, col. 605).

(2) «... Harum quidem vestium, sicut opinor, altera quae strictioribus manicis constat, veraciter sancti Ioannis est tunica, quam beatus Gregorius suo tempore, quodam episcopo deferente, suscepit...» (*S. Gregorii M., vita auct. Ioanne Diacono*, Lib. III, n. 57 e seg., in Migne, Pat. Lat. LXXV, col 168 e 169).

(3) « Item quedam tunicella linea quam beatus Ioannes evangelista posuit super illos qui veneno perierant et statim mortui resurrexerunt, posita in quadam cassetta argentea deaurata, ornataque cristallis » (c. 54v).

(4) *Num.* XXI, 6-9.

(5) *Num.* XIII, 24 e seg.

personaggio ivi raffigurato: seduto sotto un ramo fiorito, sembra di gigli, che parte da dietro lo scanno, colla mano sinistra al fianco e la destra alzata nell'atto di parlare, non ha, oltre il gesto e la corona di re, segno che lo caratterizzi. È David? o è Salomone nel pronunciare il giudizio? La poco regale positura della gamba

Fig. 8. — *Roma,* Tesoro di S. Giovanni in Laterano. Cofanetto limosino per le reliquie di Santa Barbara.

destra che si accavalla nuda sull'altra, attesta la vivacità dell'orafo, vivacità qui eccessiva, ma che ha animato le altre scene, specialmente nel dialogo che sembra correre tra Iosue e Caleb, benchè quasi piegati dal peso del frutto, e nell'istantaneità dell'azione di Abramo che si volta all'arresto divino senza levare la mano dalla testa china d'Isacco.

Stilisticamente i medaglioni potrebbero avvicinarsi agli altri della croce stazionale di San Giovanni; ma un più convincente legame è coi due tondi del lato

posteriore della cassettina (che ha la stessa forma della nostra) dell'abbazia di Nonantola (1), come la croce del sec. XII.

È questo anche il tempo che conviene alla cassettina per la tunica di San Giovanni.

Cofanetto limosino per le reliquie di Santa Barbara (fig. 8 e 9). L'elenco delle reliquie dell'altare della Maddalena, cominciava colla reliquia « De ossibus et velo Sanctae Barbarae Virginis et Martyris » che è la scritta che si vede incisa, in caratteri moderni, in un cofanetto smaltato e lavorato alla limosina (larg. mm. 600 e 105; alt. mm. 115). Tale reliquia è menzionata altresì dalla pancarta in un passo che va, però, rettificato nel senso proposto dal Barbier de Montault (2).

Forse la reliquia venne al Laterano dalla chiesa dei Santi Quattro, dal cui oratorio di Santa Barbara passò al *Sancta Sanctorum* il capo della stessa santa, non più trovato nella recente ricognizione (3).

Il cofanetto (rettangolare, posato su quattro parallelepipedi, con coperchio a tetto a ripidi spioventi) è della forma più comune tra i prodotti di Limoges della fine del secolo decimoterzo, ed è comunissimo anche per le rappresentazioni, tanto abusate oltre che dall'industria limosina dalla contemporanea industria inglese del ricamo, del martirio e della deposizione nel sepolcro di San Tommaso di Canterbury, scene che mostra la faccia principale.

Una replica, con varianti trascurabili, di questo esemplare era già nella collezione Spitzer, e può vedersi riprodotta dal Molinier (4).

Croce abruzzese con una reliquia della Croce (fig. 10 e 11). È una piccola croce (cm. 47 × 35), colle estremità trilobe, di sei lamine di rame dorato insieme congiunte su ogni faccia, che reca, al solito, nel diritto il Crocifisso, l'Agnello, Maria, Giovanni, Adamo e nel rovescio Dio benedicente e i quattro simboli degli evangelisti.

Il rovescio della croce di Ripa Teatina (prov. di Chieti), qui posto accanto (fig. 12) fa certi dell'origine abruzzese, anzi solmonese (essendo quella di Ripa Teatina similissima a un'altra di Castel Castagno, della scuola di Solmona senza alcun dubbio) (5), della croce di San Giovanni, e della sua appartenenza al secolo XIV.

Non ne è grande il valore artistico e raro il tipo (6), ma notevole ne è l'interesse storico, dovendosi con ogni probabilità identificare con quella croce che il re di Portogallo donò a Giulio II e che la pancarta afferma trovarsi, insieme alle due grandi croci ed altre tre piccole, nella nuova sacrestia di S. Giovanni eretta da Eugenio IV. Riferisce la pancarta: « Item tres aliae parvae cruces de argento deauratae et unionibus ac gemmis ornatae et una de auro puro, quam rex Lusi-

(1) Munoz, *L'Art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, 1906, fig. 110.

(2) Cioè, mentre la pancarta ha: « In capsula...; S. Barbare, virginis et martyris, cum velo S. Barnabe apostoli, S. Stephani protomartyris... », il testo esatto doveva essere: « cum velo eiusdem; S. Barnabe apostoli... ». (Barbier de Montault, *La grande pancarte du Latran*, in *Rev. art. chrét.*, 1886, p. 480.

(3) Grisar, *Op. cit.*, p. 108 e 142.

(4) *Hist. génér. des arts* ecc., IV, p. 191.

(5) Piccirilli, *Oreficeria medioevale alla mostra d'arte abruzzese*, nell'*Arte*, 1907, p. 138 e seg.

(6) Oltre le molte ancora negli Abruzzi, molte sono sparse nei musei d'Europa, ignorate, le più, nella loro provenienza. Cito, ad esempio, fra le non riconosciute, una non numerata del Museo Wicar a Lilla, un'altra nel Museo dell'Archivio di Francoforte e una terza, ricca di figure a sbalzo e a smalto, del sec. XV, a Parigi nel Museo di Cluny (n. 5044).

taniae ad Iulium II concessit; in cuius medio est parva crux de ligno quam gestabat S. Ioannes in deserto praedicans baptismum poenitentiae » (1).

Difatti una piccola croce di legno è nel centro, sul capo di Nostro Signore, ed è contornata da rubini e da fasci di raggi (aggiunte ehe potrebbero anche essere del Cinquecento, ma non di prima); però la croce ha del puro oro solo le apparenze, essendo, come abbiam detto, di rame dorato.

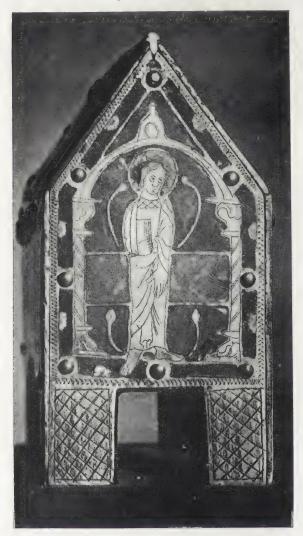



Fig. 9. — *Roma*, Tesoro di S. Giovanni in Laterano. Cofanetto limosino per le reliquie di Santa Barbara: fianco.

Cassettina alla certosina (figura 13). Non vi è su alcuna scritta, e si potrebbe dubitare del suo contenuto sacro se non vi fosse al vertice il monogramma costantiniano, tardi aggiunto.

È forse questa la cassettina d'avorio colle reliquie dei Santi Marcellino e Pietro cui accenna la pancarta? (2).

Il cofanetto (larg. mm. 240 e 150; alto, senza il monogramma, mm. 210) è sfuggito alla classificazione dello Schlosser, che avrebbe trovato in esso il compagno, sebbene d'intaglio molto più rozzo, del cofanetto già posseduto da Claudia de' Medici ed ora al Museo di Vienna (3).

Un simile cofanetto, più piccolo e frammentario, è nel tesoro della chiesa di San Marco a Roma.

Non raramente questi avori dal far parte del corredo della *toilette* femminile passarono a custodia di reliquie sacre, come fu delle cassette italo-bizantine e delle teche romane.

Ostensorio veneziano con reliquie della Maddalena e di Santa Caterina (fig. 14). Si cercherebbe invano negli antichi inventari, essendo entrato a far parte del

(1) *Rev. art. chrét.*, 1886, p. 469.

(2) Ivi, p. 469: « In capsula de ebore sunt de reliquiis sanctorum Marcelli[ni] et Petri et aliorum sanctorum ».

Il Barbier de Montault che ha conosciuto il reliquiario (una volta [ivi, p. 480, nota] lo dice dell'epoca romana, un'altra [p. 481] del sec. XV!) esclude l'ipotesi per un passo del Panvinio male letto. Il Panvinio dice (*op. cit.*, p. 125): « Sunt in ea [sacristia]..., capsulae duae, una Christallina...; et alia Eborea, cum tabernaculo e cupro aureato reliquiarium pleno ». Dunque il Panvinio parla di un tabernacolo di rame dorato, cioè di un altro reliquiario distinto dalla cassettina, non del coperchio, nè di essa dice che conteneva le reliquie dei SS. Marcellino e Pietro.

(3) I. Schlosser, *Die Wertstatt der Embriachi in Venedig*, in *Iahrb. d. Kunsthist. Sam. d. Allerhöch. Kaiserh.*, 1899, p. 220 e seg., Tav. XXXV, n. 2.

tesoro solo dal 1816, anno in cui Pio VII lo donò alla basilica. Ne fa ricordo la scritta nella targhetta apposta sul piede: « Vertente Octava | Dedicat Sacrosan. | Basilicae Anni MDCCCXVI | has SS · M · MAGD · M · AEGYPT · | et CATHAR · SENEN · Virg. | Reliquias suo Lateranensi | Patriarchio dono dedit | PIVS PP. VII ».

È di metallo dorato, e misura 55 cm. in altezza. Riposa su una base a tre formelle, delle quali la superiore, esaloba, dà l'andamento al piede e questo, nel restringersi al fusto, determina la ripartizione del nodo, a sei nicchie gotiche, separate da archetti rampanti con pinnacoli fioriti e contenenti statuine di santi inidentificabili, ad eccezione di S. Girolamo e di S. Giorgio; l'ostensorio, invece, è a forma quadrata, per meglio lasciar vedere le reliquie, ed ha agli angoli archi rampanti multipli innanzi ai quali, sotto una cuspide, si ripete una figura di donna che versa da un vaso in un altro, la Temperanza; in corrispondenza degli angoli dell'ostensorio salgono sulla cupola, lungo le lesene, le foglie arricciate per incontrarsi al cespo terminale da cui esce, in un calice, la mezza figura della Maddalena.

È dapertutto, su scala minuscola, il caratteristico gotico veneziano monumentale del secolo decimoquinto. Ma a meglio persuaderci dell'origine e del tempo del bel reliquiario si fanno innanzi parecchi oggetti del tesoro di San Marco a Venezia (1) e due dei donati dal Rothschild al Louvre (2): tutti veneziani e del secolo decimoquinto.

Il secondo ostensorio Rothschild (fig. 15) è, però, il riscontro per eccellenza dell'ostensorio di Pio VII.

Tabernacolo per il cilicio della Maddalena (fig. 16). Se il primo reliquiario studiato, quello per il legno della croce, è il più importante, l'ultimo, per il cilicio della Maddalena (3) (CILICIVM | S · M · MAGDALENAE | POENITENTIS: è inciso su un lato della base), è senza dubbio il più bello.

D'argento, qua e là dorato, ha la forma di un tempietto ottagono: il lato principale simula la porta chiusa del tempio, gli altri, divisi da pilastrini angolari, hanno transenne e conchiglie sulle lunette; sull'architrave s'imposta la cupola, pure ottagona, ad embrici a scaglie, e sulla cupola il lanternino: è alto cm. 40 e ogni lato largo cm. 9.

Tale ne era l'elegantissima forma originaria, e tale la presente, ove solo si prescinda dalla croce, posta sulla lanterna, aggiunta che certo lo guasta, sopratutto per le sue dimensioni.

Ma tale forma non è completamente originale, essendo evidente la derivazione del tabernacolo dal tempietto di Vesta al Foro Romano figurato in un antico rilievo esistente nel secolo decimoquinto appunto in San Giovanni in Laterano e oggi agli Uffizi (Sala dell'Ermafrodito, n. 154) (fig. 17).

È un rilievo più volte e liberamente copiato da artisti del Rinascimento: lo ha copiato l'anonimo del primo taccuino Destailleur (4) (c. 103), il quale dice che il rilievo è « in Roma a Santo Giovane i (n) laterano... » (fig. 18), lo ha co-

(1) Per la forma specialmente gli ostensori riprodotti dal Pasini *(op. cit.)* alle Tav. XXXII, n. 49 e XXXIII, n. 52 e 56 (Molinier, *Le Trésor* ecc., p. 88, n. 38, 41 e 44); per i particolari i candelabri del doge Moro riprodotti ivi alla Tav. LIX, n. 142 (Molinier, p. 100, n. 131).

(2) Molinier, *Catalogue de la donation Rothschild.* Paris, 1902, Tav. X, n. 13 e Tav. XXXVI, n. 92.

(3) La reliquia è nominata solo nella tabella del tabernacolo della Maddalena.

(4) H. de Geymüller, *Trois albums de dessins de Fra Giocondo (Mélanges de l'école française,* 1891, p. 136).

piato Baldassare Peruzzi in un disegno agli Uffizi (478, 631), il raccoglitore del Codex Berolinensis (c. 4, n. 10) colla indicazione: « bassorilievo di marmo, nello

Fig. 10. — Tesoro di S. Giovanni in Laterano. — Croce abruzzese: diritto.

spedale di S. Ioan. Laterano, dalla parte di fuora nella facciata », e infine Giuliano da Sangallo nel suo famoso codice Barberini ora alla Vaticana (c. 66), il quale pure lo afferma « ISQVLTO DI MARMO A SANTO IANI Ī ROMA » (1).

(1) Hülsen, *Dritter Iahresbericht über Topographie der Stadt Rom (Römische Mittheil,* 1892, p. 284 e seg.); *Id.* in *Röm. Mitt.,* 1393, p. 286. È all'Hülsen e al de Gruneisen che io devo il ri-

Nella maggiore elevazione della cupola, nel vario genere di transenne fra gli intercolunni, l'orafo ha trasformato l'esemplare antico allo stesso modo dell'anonimo Destailleur e del Sangallo, ma è di questi più fedele nella riproduzione dell'alto zoccolo del tempietto che si trova difatti nell'originale fiorentino.

Forse abbiamo qui il primo caso di una copia dall'antico dell'arte industriale del Rinascimento. La somiglianza fra il tabernacolo e il tempieto del rilievo e il trovarsi questo nel sec. XV a San Giovanni, per la quale chiesa fu fatto il reliquiario, non lasciano alcun dubbio sulla dipendenza dell'una opera dall'altra.

Quanto al tempo della sua esecuzione, per la timidezza nell'appropriazione dell'antico e per la sobrietà decorativa, può ritenersi piuttosto la metà che la fine del secolo decimoquinto, termini estremi del lavoro.

Più ricchi sono i tabernacoli della Rinascenza a questo simili, quali, ad esempio, quello di Matteo Civitali a Lucca, di Andrea Ferrucci a Fiesole, di Benedetto da Maiano a San Domenico di Siena, del Vecchietta nel Duomo pure di Siena.

È un capolavoro dell'oreficeria, tanto scarsa, del Quattrocento a Roma.

Negli armadi della cappella di Sant'Anna non vi sono altri reliquiari che si possano comprendere nel limite di tempo che mi sono prefisso, eccezione fatta di un semplice piede di calice del sec. XV che serve di base a un reliquiario secentesco per il velo con cui la Vergine ricoprì le nudità a Cristo in croce.

Nè ivi, nè in altra parte della chiesa, si trovano più il calice in bronzo che la tradizione voleva di S. Pietro, e la Pace di oro con pietre preziose e con un rilievo rappresentante l'Adorazione dei Magi, dono, dicevasi, dell'imperatore Costantino: oggetti che non possono aver abbandonato la basilica in tempi molto lontani, (1) essendo il primo stato riprodotto dal Rohault de Fleury (2) e il secondo da Francesco Bartoli (sec. XVIII) in un disegno a colori di un codice del British Museum (3).

Ma quel che è rimasto è già un complesso ragguardevole di oreficerie. È strano che, all'infuori del Barbier de Montault che ne ha dato, del resto, un solo accenno incompleto e inesatto (4) nessuno vi abbia posato lo sguardo.

* * *

Raccolte le fonti, narrate sommariamente le vicende, illustrati gli oggetti più preziosi, il tesoro di San Giovanni ha mostrato le sue ricchezze, le distrutte e le superstiti.

Ed ora offrono l'ultimo, ma non meno importante, contributo alla sua storia i documenti dei libri di spese dell'Archivio Lateranense, documenti, come ho già detto, utili ancora alla storia in genere della basilica e all'arte romana del quattrocento.

Introitus et Exitus C. XII (1432-42).

1433 marzo (c. 17). Solvimus Magistro Cipriano et filio pro laboratura campane Sancti Iohannis ante portam latinam videlicet pro uno cum dimidio ad rationem VII fl. quolibet octinaium [octinarium?] fl. X. s. XXIII.

conoscimento dell'importanza sotto questo punto di vista del reliquiario lateranense, e ancora all'Hülsen le riproduzioni 17 e 18.

(1) Oggi, colla gelosa custodia del Re.mo Capitolo, non sarebbero più possibili le dispersioni.

(2) *Op. cit.*, Album, tav. XXXII.

(3) Slo. n. 5239 a c. 9 *(Drawings of ecclesiast. ornaments).*

(4) *Rev. de l'art. chrét.*, 1886, p. 480, nota 1.

— maggio (c. 20 v.). Recepimus pro suppellectilibus emptis tunc per capitulum Magistro Gentili que postea remanserunt Magistro pisano pictori venditis demum per

Fig. 11. — *Roma*, Tesoro di S. Giovanni in Laterano. — Croce abruzzese: rovescio.

dictum capitulum presbitero henrico sacriste nostre ecclesie lateranensis ducatos auri decem qui sunt floreni currentes decem et octo solidi trigintanovem

fl. XVIII et s. XXXIX (1).

(1) Il documento non assegna il termine estremo del lavoro del Pisanello in San Giovanni, termine già assegnato, con più approssimazione, da un pagamento, in data dell'ultimo di febbraio

— — (c. 21 v.). Solvimus per manus henrici sacriste uni qui portavit pluviale quem donavit Ecclesie nostre lateranensi Sanctissimus dominus noster papa Eugenius carl. IIII.

1434, maggio (c. 43 v.). Recepi a Magistro cecho Antonio pro residuo metalli quod remanserat aput se de campana Sancti Iohannis ante portam Latinam libras duodecim ad rationem bolloninum trium pro qualibet libra bollonini trigintasex qui summant fl. 1. s. IIII. (1)

1437, settembre (c. 106 v.). Solvi quando magister tutius et alii sotii sui laborabant in porticu nostro petierunt michi tanquam camerario si nolebam dare unum petittum vini ego statim misi d. XL. (2).

1438, aprile (c. 122). Solvi petro grasso aurifabro pro parte eius quod debet habere tum pro candelabris de cristallo tum et pro aliis nomine mutui duc. 1 (3).

— — (c. 126). Solvi pro foderatura planete purpuree nobis date per d. n. Eugenium dialmatice et tunicelle fl. II et carl. 3.

— settembre (c. 132 v.). Solvi in pluribus vicibus de mensibus preteritis magistro qui debet facere candelabra argentea videlicet petro grasso tam pro reparandis aliis de cristallo quam faciendis argenteis et aptando pede tabernaculi tunice domini videlicet purpuree de quibus gradraginta solvit mihi Vicarius pro parte illius quod debebat L[ta].

1439, marzo (c. 139 v.). Et magistro Andree pro pede ligneo ad retinendum rosam salva. [Salvatoris] ad eccl.[a] Lat. donatam carl. 1 (4).

— — (c. 44). Solvimus quando feci fieri preceptum puccio marmorario et pro rellatione facta boll. 1.

— — (c. 44 v.) Solvimus Magistro Ceccho Antonio pro campanella quam emi ab ipso que ponderavit libras novem et uncias novem ad rationem bolloninum septem cum dimidio pro qualibet libra bollonini LXXII qui sumant flor. II s. VIII.

— — (—) Solvimus eidem [Ceccho Ant.] pro residuo denariorum quod tenebatur recipere tempore cammerariatus domini pauli pro campana Sancti Johannis ante portam latinam carlenos quatuor qui sumant s. XXXV d. IIII.

1435, settembre (c. 72 v.)... duos ducatos solvi per manus domini Vicarii magistro tutio carpentario pro residuo pretii eidem conventi pro refectione tectorum dicte ecclesie nostre (5).

del 1432, « pro complemento provisionis et salarii » (VENTURI, *Vite del Vasari,* ed. Sansoni, 1896, p. 37), ma mostra chiaro, nel passaggio delle suppellettili da Gentile al Pisanello, che questi fu al Laterano l'immediato continuatore del fabrianese, e non Masaccio, come altri, sulla scorta del Vasari (ed. *Sansoni,* II, p. 294), aveva potuto credere.

(1) Cecco Antonio lavorò ancora in San Giovanni dal '37 al '39, attorno alla tribuna (MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes,* I, p. 48).

(2) 1438, febbraio e aprile (c. 116 v. e 121 v.): altri due documenti di poco conto riguardanti lo stesso maestro.

(3) « *Pietro Grasso* », « *Petrus de Roma* », una volta col patronimico « *Dominici* », risulta in pagamenti del 1424-27 (MÜNTZ, *Mèlanges,* 1884, p. 288-289); e « *magister Petrus Grassus* » nell'inventario del tesoro della basilica di S. Pietro del 1455 (MÜNTZ, *et* FROTHINGAM, *Il tesoro della basilica di S Pietro,* 1883, p. 91).

(4) É l'Andrea di Pasquale « *de regione Pineae mag.ro lignaminis palatii Capitolii et Conservatorum* » che riceve salario il 31 dic. 1457? (MÜNTZ, *Mèlanges,* 1889, p. 159).

(5) Aveva già lavorato per S. Giovanni nel luglio e nell'agosto del 1434, e per Castel Sant'Angiolo il settembre 1433 (MÜNTZ, *Les arts* ecc,. I, 48 e 51).

— ottobre (c. 74). Solvi notario domini legati pro revocatione mandati facti palutio marmorario in circa prebende domini Stefanis de cafaris et bol. IIII (1).

1436, gennaio (c. 79). Solvimus pro ligatura copie statutorum Ecclesie magistro bartolomeo et pro tabulis et corio et serratura carl. III (2).

— aprile (c. 83 v.). Solvimus Antonello pictori in presentia domini laurentis stalglie pro pictura campanelle carl. II.

Fig. 12. — *Ripa Teatina* (prov. di Chieti). — Croce abruzzese: rovescio. *(Fot. Gargiolli, C. 1337).*

— agosto (c. 88 v.). Item [solvimus] magistro bartolomeo pro aptatura dicti coralli gross. I

(1) È nominato la prima volta il 17 febb. 1423, quindi il 19 ottobre 1423, il 27 marzo e 22 maggio 1447, il 16 giugno 1451 e il 1459 (MÜNTZ, *Mèlanges d'archèol. et d'hist.*, 1884, p. 283-4). Il MÜNTZ si domanda se non sia tutt'uno con « *magister Paulus* », il che il Marini (ARCHIATRI, II, 166, nota 44) aveva già implicitamente affermato. Io trovo ancora « *Paluzo marmoraro dello rione della pigna* » nel catasto del 1450 di San Giovanni in Laterano (*Arch. Later.*, C. XIII, c. 91).

(2) Se questo « *magister Bartolomeus* » è lo stesso del secondo documento che segue, e quindi del documento del marzo 1441, egli è l'orafo noto ora come « *Meo de urbe aurifabro* » (MÜNTZ, *Mèlanges*, 1889, p. 150, 156, 157), ora come « *Bartolomeo aurifabro* » e « *Meo (Dominici) aurifabri de Urbe* » (MÜNTZ, *Les arts*, I., p. 168, 207, 275, 276), in documenti che vanno dal 1447 al 1464. Dubito dell'identità con questi di « *Bartolomeus Nicolai aurifex* » che è in un pagamento del 142[illegible] (MÜNTZ, *Mèlanges*, 1884, p. 288).

— — (—). Item pro una tabula nucis in qua fuerunt depicta arma domini patriarce carl. I.

Item Iuvenali pro pictura eiusdem tabule carl. VI (1).

— aprile (c. 141 v.). Solvi Ieronimo petri pauli de capo pro parte duodecim ducatorum quos debet recipere ab ecclesia pro friso pluvialis imperialis facti de capitalibus fe. re. Martini pape V.ti et factura aliorum factorum de planetis agnus dei et velluti qui fuit cappelle ad sancta sanctorum ducatos auri quattuor qui sunt floreni octo et solidi tres (2).

— giugno (c. 144). Et pro pictura cippi Simoni pictori gross. I (3).

— settembre (c. 147 v.). Solvi Ieronimo petri pauli de capo pro residuo eius quod debebat habere pro factura pluvialium et friso... ecc. ducatos auri octo.

— ottobre (c. 148 v.). Solvi petro grasso pro parte eius quod debet recipere ab ecclesia ducatos duos auri pro candelabris duc. II.

1440 febbraio (154). Solvi magistro Antonio de Vl̄nio [Veliternio?] qui pinsit insignia ecclesie in domo domini zannotti et in domo prope sanctum atrianum carleños duos.

1441 marzo (c. 174 v.). Solvi uni cursorī qui portavit litteram domino archiepiscopo Neapoletano Gubernatori perusino super facto agenti mitre quam habet magister bartolomeus aurifex carl. I.

— giugno (c. 178 v.). Solvi pro pictura cippi antonello carl. I.

— (c. 179 v.). Solvi per manus salvati pro pictura ymaginis beati Io. et regni zaccharie bol. X (4).

— luglio (c. 180 v.). In primis per manus salvati solvi petro Iuvenalis pictoris pro pictura sancti predictus bol. X (5).

Introitus et Exitus C. XIV (1463-64, 1468-69).

Scarsissimo è questo libro di spese di notizie artistiche. Le sole degne di rilevare riguardano un pittore Lorenzo, noto già per un altro documento (6), spe-

(1) Giovenale d'Orvieto, nella prima metà del quattrocento, dovette essere uno dei più importanti pittori che operavano in Roma, morto Gentile e partito il Pisanello. Di suoi lavori all'Araceoli e a S. Clemente restano copie delle iscrizioni che ne recavano la firma e l'anno (De Rossi, *Bull. d'arch. crist.* 1891, p. 97). L'iscrizione di San Clemente ci è riportata coll'anno M.CC.XXVI che il De Rossi corresse con esitanza in 1426; ma il fatto che nel 1426 l'artista lavorava ad Orvieto (Fumi, *Il Duomo d' Orvieto*, p. 108) e il documento lateranense suggerirebbero piuttosto la correzione 1436. Sui perduti affreschi di San Clemente io posso indicare una minuta descrizione nel *cod. Vat. lat.* 9023 (c. 212-215) e una riproduzione del sec. XVII nel codice della collezione Albani (ora nella Biblioteca di Windsor), A. 10, a c. 48.

(2) Già noto per un documento del 31 dic. 1450 (Müntz, *Les arts*, ecc., I, p. 184). Nel dicembre del 1468 era morto, come si rileva dalla c. 130 dell'*Intr. et Exit. Lateran.*, C. XIV: « Recepi ab eredibus Ieronimi de Capo bol. tresdecim pro censu ».

(3) Questi che è qui adibito ad un lavoro così modesto fu poi per parecchio tempo (1450-53) tra i primi della corte di Nicolò V. Con ogni probabilità era di Viterbo (Müntz, *Les arts*, ecc., I, 94-95, 129-131).

(4) È questo uno dei parecchi accenni che ricorrono nei pagamenti del primo libro lateranense a sacre rappresentazioni celebrate in San Giovanni: la Natività (c. 69 e 87) e la Decollazione (c. 105) di San Giovanni Battista, la Cattura di Cristo (c. 40), l'Ultima cena (c. 96 v.), la Risurrezione (c. 141) e l'Ascensione (c. 143).

(5) Pietro di Giovenale romano (figlio di Giovenale d'Orvieto?), umile nel 1437-38, è negli ultimi quattro anni di sua vita (1460-64) il pittore favorito di Pio II che l'impiega nel palazzo e nella basilica Vaticana (Müntz, *Les arts*, ecc., I, 40, 48-50, 263-64, 272-77, ecc.).

(6) Nel 1455 (20 mag.) è un pagamento a « Laurentio Antonii pictoris » (Müntz, *Ivi*, I, 205).

cialmente per lavori attorno ad un orologio che il Capitolo deliberò di far fare il 15 febbraio del 1463.

1463, 1 aprile (c. 14 v.). Solvi eadem die Magistro laurentio pictori pro parte depicture ducatum unum duc. 1 bl. 0.

Fig. 13. — *Roma*, Tesoro di S. Giovanni in Laterano. — Cassettina alla certosina.

— 7 aprile (c. 14v-15). Solvi laurentio pictori pro viginti quatuor foleis auri pro dipingenda luna bol. viginti quatuor duc. 0 bl. 24.

— 19 aprile (c. 15). Solvi Laurentio pictori pro depictura dragonis et lune ducatum unum duc. 1 bl. 0.

— 2 giugno (—). Solvi eadem die Magistro laurentio pictori pro auro stagniato bol. septem duc. 0 bl. 7.

— 13 giugno (c. 17 v.). Solvi per manus domini petri de paparonibus laurentio pictori pro armis depictis in festo sancti Iohannis bol. quinquaginta duc. 0 bl. 70.

— 8 novembre (c. 20 v.). Solvi laurentio pictori pro armis positis in ecclesia in festo Salvatoris bol. viginti quinque duc. 0 bl. 25.

Introitus et Exitus C. XVI (1473-74)

1473 (c. 9 v.). Recepimus a magistro Iohanne marmorario pro responsione terre posite in valle sancti Iacobi lib. tres (1).

— 2 maggio (c. 22 v.). Item Solvimus Magistro francisco carpentario pro sede pontificali nova carlenos quindecim (2).

— 13 agosto (c. 24 v.). Item solvimus die 13 prospero aurifici pro factura sigilli magni pro visitandis beneficiis de commissione capituli facto ducatum unum cum dimidio papalem duc. 1 b. 43 d. 8.

— 20 marzo (c. 28 v.). Item solvimus d. dominico de venetiis et Mariano de senis pro miniatura duc. 3 b. 46 (3).

— 7 novembre (c. 28 v.). Item solvimus die 7 novembris Magistro Romeo pro reparatione tectorum ecclesie ducatos auri de camera duos

1474, 18 maggio (c. 72). Solvimus per manus domini Iohannis de rubeis magistro meo florenos currentes monete romane decem duc. 4 bol. 64 d. 8 (4).

— 24 dicembre (c. 80 v.). Solvimus pro pictura armorum supra portam sanctam francisco della Villa ducatos auri duos cum dimidio duc. 2 bl. 43 d. 8 (5).

Introitus et Exitus P. I. (1492-95, 1497-98).

1492 (c. 3 v.). Magister Bartholomeus barbitonsor et cerusicus: ac Magister Iannottus aurifaber valentinensis de Regno Castilie (6) debent dare anno quolibet Fabrice Lateranensi ducatos triginta octo ratione cuiusdam domus eisdem locata... site in regione pontis... ecc.

— (c. 9 v.). Magister Io. de Florentia banderarius (7) debet Fabrice Ecclesie lateranensis ducatos quadraginta in carlenis ex integro pretio quorundam fragmentorum palliorum aureorum ex quibus factum est sinechium in processionibus publicis deferen. pro titulo Cappelle Salvatoris ad Sancta Sanctorum: ecc. Duc. 40.

— Magister petrus teutonicus conflator campanarum (8) debet dare fabrice lateranensi supra pretio librarum 1073 metalli sibi venditi ex fragmentis duarum cam-

(1) Non è possibile rintracciarlo tra i parecchi omonimi marmorarii del tempo (Müntz, *Les arts*, ecc., I, 260).

(2) Un « m° Francesco da Bologna m° di legname » lavora a Roma nel 1453, un « Franciscus Io. carpentarius florent. » nel 1458, un « Franciscus faber lignarius mediolanensis habitator piscinae urbis Romae » nel 1475-76 (Müntz, *Les arts*, ecc., I, p. 163, 272, III, p. 121 e seg.), ma quest'ultimo ha le maggiori probabilità di essere identificato col « carpentario » di San Giovanni.

(3) Sarà lo stesso Mariano che minia nel 1466-67 e nel 1472 gli antifonarii della Libreria di Siena? (Milanesi, *Doc. senesi*, II, 384; Borghesi e Banchi, *Nuovi doc. per l'arte senese*, p. 210).

Le miniature di cui è parola nel documento ornavano un salterio che è ricordato in altre carte.

(4) Il Romeo del documento che precede è in seguito sempre chiamato allo stesso modo. Meo è perciò un altro, e forse quel Meo di Firenze scarpellino che nel '71 trovò il Müntz a lavorare in Vaticano (*Les arts*, II, 327).

(5) Dipinge col fratello Cristoforo nel 1471; è nello statuto della corporazione dei pittori romani del 1478 (Müntz, *Ivi*, II, 80, nota 1 e III, 102).

(6) Erano parecchi gli orafi spagnuoli dimoranti in Italia a questo tempo. (Davillier, *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne*, p. 167, 187, ecc.).

(7) Oltre i numerosi che seguono lo riguardano tre documenti, del 1485, 1487 e 1493, pubblicati dal Müntz (*Les arts*, ecc., 1898, p. 122, 124, 261).

(8) Non so se possa esser lo stesso « Petrus theotonicus carpentarius subtilissimus » che aveva intagliato nel 1480 il soffitto di una cappella del duomo di Orvieto (*Arch. Stor. dell'arte*, 1891, p. 54.

Fig. 14. — *Roma*, Tesoro di S. Giovanni in Laterano.
Ostensorio veneziano con reliquie della Maddalena e di Santa Caterina.

panarum ad rationem quinque boloninum pro qualibet libra et libris 90 similis metalli ex cimbalo simili pretio duc. 77 b. 40.

Et debet dare ducatos tredicim superpretio ducentorum quindecim librarum eris fusilis quod erat in hostio cancelli chori antiqui sibi venditi ad rationem quatuor .b. et octo .s. pro qualibet libra: in totum duc. 13.

— (c. 10). Item pro eoque [Magistro Iohanne de Florentia] solvit Magistro petro raccamatori (1) pro decem armis positis in frapponibus in faleris pendentibus ad senechium: pro quorum integro precio cum deberet habere ducatos triginta: solvit ducatos quindecim et carlenos quatuor duc. 15 bn. 30.

— (c. 13 v.). Armarium in sacristia ad tenendum et conservandum pretiosa paramenta secundum formam et quantitatem conventam cum Magistro Tertiolo de Augubio lignario: (2) quem Capitulum conduxit ad hoc armarium suis sumptibus faciendum: sub signis S.mi D. N. pape Inno. octavi: Senatus Alme urbis: ac Reverendissimi D. Iulii Episcopi Ostiensis Cardinalis sancti p. ad vincula ac moderni archipresbiteri prefate ecclesie omnibus suis expensis, exceptis ferramentis debet habere tantum precii quantum per Magistros artis sue iudicatum: vel quantum opere perfecto et in loco et in usu posito fuerit inter ipsum Magistrum et Capitulum conventum et concordatum. Cum vero opere perfecto adiudicaverint Magistri artis lignarie et concordaverit Capitulum cum prefato M. Tertiolo in ducatis octogintaquinque debet habere prefatus Magister pro prefato armario duc. 85.

Ferramenta predicti armarii que fecit Magister Christianus theotonicus debent habere ducatos quatuordecim ecc. duc. 14.

Porta claustri debet habere ducatos octo et boloneni viginti quatuor videlicet Magister lignarius [Tertiolus] ducatos duos et boloneni 60. Ferrarius qui fecit cardines... ecc., in totum duc. 8 b. 24.

Magister Cesarius lignarius debet habere ducatos tres pro una capsa ponenda in armadio sacrestie pro eius tesauro ecc.

— (c. 14 v.). Sinechium quod fit de novo ex palliis de auro pertinentibus ad sacristiam latis pro suo guarnimento ornamento et factum per manus Magistri Ioannis florentini banderarii cui Capitulum et fabricatores comiserunt dictum opus debet habere infrascriptam pecuniam: e primo: pro decem scutis in auro: et serico acu contextis: vel raccamatis: in quorum quatour sit effigies salvatoris: in duobus signa pontifici[s] Innoc. octavi in dubus [duobus] senatus alme urbis: in duobus Rev.mi D. Cardinalis archipresbiteri D. Iul. Episcopi ostiensis Cardinalis sancti p. ad vincula pro ducatis .30. prout convenit Magister Ioannes prefatus cum Magistro petro raccamatore in Capitulo duc. 30.

Et debet habere ducatos duodecim pro lacernis sive frangiis que debent pendere circa oras frapponum dicti sinechii super quibus debet prefata scuta consui in filis de auro: et serico retorto: et tinto colore cremusi: in longitudine undecim brachiorum usualium: et pondere unius libre duc. 12.

Et debet habere ducatos quinque pro quinque unciis in lacernis sive frangionibus longioris capillature quam superiores que apponi et appendi debent circum partem

(1) Si ritrova in pagamenti del 1471, 1476 (Müntz, *Les arts*, ecc., III, p. 265, 269), 1490, 1492 e 1493 (Müntz, *Les arts*, 1898, p. 128, 137, 259).

(2) Maestro Mariotto di Paolo, detto Terzuolo, lavorò a Perugia, tra il 1494 e il 1497, armadi per la sacrestia della cattedrale (Ad. Rossi, *Maestri e lavori in legname in Perugia*, 1874, p. 19-20) e molte cose a Gubbio, tra cui le porte del palazzo ducale e uno scrigno bellissimo che ancora si conserva in casa Ranghiasci (Colasanti, « Gubbio », *Italia artistica*, n. 13, p. 86 e 102).

superiorem in modum corone capillaris dicti sinechii: et versus speram auream in eius summitate positam duc. 5.

Et debet habere ducatum unum pro serico retorto ad suendum sinechium et ducatum unum pro 40. cannis usualibus de orariis fimbriis vel fettucciis de filo lineo rubeo ad consuendum invicespartes dicti sinechii et substentandum in totum ducatos duos. videlicet duc. 2.

Fig. 15. — *Parigi*, Museo del Louvre. Ostensorio veneziano del sec. XV. *(Fot. Giraudon, n. 3414).*

Et pro astili ad substentandum dictum sinechium carlenos septem hoc est duc. 0 b. 52 d. 8.

Et debet habere pro magisterio dicti sinechii ipsum incidendo componendo suendo ducatos sex. videlicet duc. 6.

Et debet habere prefatus Magister Ioannes pro suppanatura octo palliorum auri ad ornandum Cappellam maiorem ecclesie lateranensis vel Cappelle Salvatoris ad sancta sanctorum de pannis canapaceis rubeo vel viride colore tinctis cum fimbriis et orariis opportunis ac anulis ad ipsa substentandum suis pecuniis emptis ducatos viginti quatuor videlicet duc. 24.

Et debet habere carlenos sex pro clavis affigendis in dicta capella pro substentandis dictis palliis super anulis videlicet d. 0 b. 45.

Et debet habere pro capsa mitre ducatum unum duc. 1.

— (c. 15 v.). Campana noviter conflata opere fusorio que ascendit ad summam miltrecentarum et quadraginta unius librarum debet habere et Magister petrus teutonicus pro ea ducatos centum viginti de carlenis eo quia Magister prefatus de suo metallo et omnibus suis sumptibus et expensis prefatam campanam conflavit convenitque cum fabricatoribus ut reciperet solidos novem pro qualibet libra que sic replicate in .1341. reddunt dictam summam .120. ducatorum idest duc. 120.

Et pro libris octo stanni novi ad purgandum metallum in conflatione campane boloneni quadraginta idest duc. 0 b. 40.

Et debet habere carlenos quindecim quos dedit baiulis qui portaverunt campanam a castro Sancti angeli ad ecclesiam lateranensem duc. 1 b. 37 d. 8.

— (c. 18 v). Magister Christianus teutonicus ferrarius debet habere per annos singulos ducatos quatuor pro moderando horologio et eo resarciendo... ecc.

1493 (c. *29* v). *Si finisce di pagare Maestro Terzuolo per gli armadi, nelle mani di suo fratello Pietro Paolo.*

— (c. *23* v.). Altare ligneum in Cappella maiori sive Tribuna cum scabello suppedaneo: et magister faber lignarius pro eis debet habere ducatos duodecim... ecc.

Fig. 16. — *Roma,* Tesoro di San Giovanni in Laterano.
Tabernacolo per il cilicio della Maddalena.

Et pictura scabelli supra altare debet habere ducatos duos et bol. 15 duc. 2 bol. 15.

— (c. 30). Pictor Iacobus de Trevisio (1) debet quietare fabricam de ducatis duobus et bolonenis quindecim quos recepit a fabricatoribus duc. 2 bol. 15.

Campana contrascripta et magister Iohannes Caravagio (2) pro ea debet quietare fabricam de ducatis septem et bolonenis quinquaginta duobus quos habuit a fabricatoribus duc. 7 bol. 52.

Auleorum contrascriptorum [ad chorum] suppanatio et magister Iohannes banderarius pro eis debet quietare fabricam de ducatis quatuor duc. 4.

Synechium.

Et idem magister Iohannes pro eo debet quietare fabricam de bolonenis triginta septem cum dimidio duc. 0 bol. 37.

Tecta Contrascripta [ecclesie] et predicti Romeus et germanus eius debent quietare fabricam de ducatis quatuordecim et bolonenos trigintaseptem cum dimidio duc. 14 bol. 37.

1494 (c. 36 v.). Magister Iohannes de Caravagio architector debet dare fabrice pro quatuor lignis antiquis depositis a tecto Ecclesie ducatos quatuor et bolonenos sexaginta duc. 4 bol. 60.

Item Magister Cola Saccoccia Romanus (3) debet dare pro duabus trabibus similibus ducatos quatuor duc. 4.

— (c. 39 v.). Magister Iohannes de Caravagio debet habere ducatos de carlenis pro restauratione tecti minoris navis Ecclesie ad sinistram ex parte Sacristie secundum conventionem factam cum domino Vicario et fabricatoribus duc. 6.

Item pro restaurando impluvio iuxta campanile antiquum supra Cappellam de Mellinis ducatos similes quatuor duc. 4.

Pictura horologii et magister Nardus (4) pro ea debet habere ducatos tres et bolonenos quatraginta quinque omnibus computatis duc. 3 bol. 45.

— (c. 40 v.). locationes ad ornamenta Sachristie.

Faldistorium novum debet habere et magister Christianus faber pro eo ducatos sex de carlenis duc. 6.

Et magister Iohannes Angelus, fusor et deaurator (5) debet habere pro quatuor pomis ex cupro auratis pro dicto faldistorio et aliis guarnimentis auratis ducatos duodecim auri qui faciunt duc. quatuordecim de carlenis et boloneni triginta et ita convenit cum fabricatoribus die XXVI maii idest duc. 14 bol. 30.

Magister Iohannes banderarius debet habere pro guarnimentis faldistorii predicti videlicet pro loris pulvinari ex corio duc. 3.

(1) Lo stesso anno lavora nel palazzo apostolico (Müntz, *Les arts*, 1898, p. 181, nota 2).

(2) Il primo dei tre documenti che ancora lo riguardano, e che seguono sotto l'anno 1494, gli dà il pomposo titolo di « architector », ma da quel che egli fa si capisce essere quel « faber lignarius » addetto in piccoli lavori alla Biblioteca Vaticana nel 1481 (Müntz, *Les arts*, ecc., III, p. 132) e a Castel Sant'Angelo nel 1501 (Id., *Les arts*, 1898, p. 168).

(3) Più volte noto in opere minori (1471, 1473, 1480) occupò in Roma un notevole posto artistico, se fu chiamato insieme ad Antoniazzo e al miniatore Iacopo Ravaldi a redigere nel 1478 lo statuto della corporazione dei pittori (Müntz, *Les arts*, ecc., III, p. 97, 100 e 266).

(4) Si mostra nel 1487-88 occupato a Sant'Agostino attorno a piccoli lavori (*Arch. stor. dell'arte*, 1889, p. 481,), ma nel 1485 aveva eseguito delle pitture nella cappella dell'ospedale del Salvatore che, a giudicare dal pagamento, dovevano essere piuttosto importanti (P. Egidi, *Necrologi e libri affini della Provincia Romana*, Roma, 1908, p. 497),

(5) Il Müntz (*Les art:* 1898, p. 202) ha nel 1495 un maestro Giovanni che ripara una campana.

Item pro indumento siriceo eiusdem faldistorii et duc. 11 bol. 41 d. 4.

Item ecc. ecc.

— (c. 43 v.). Magister Romeus et Iohannes de Vultulina de Como debent habere pro annali provisione ipsorum ad tecta manutenenda Ecclesie dormitorii et claustri et ambulatorii et stillicidiis... ecc. ducatos decem duc. 10.

— (c. 45 v.). Magister Romulus lapicida florentinus (1) qui habitat in platea sancti Marci debet habere ducatos sex de carlenis pro eo quod fecit murum pro reparatione chori (2) antiqui cum lapidibus tevertinis ecc. duc. 6.

1495 (c. 46)..... In apoteca aromatarie que est in platea sancti Celsi versus flumen presente Antono Azzetta et magistro Mariano aurifabro (3) Romanis... ecc.

— (c. 52 v.). Venditiones rerum mobilium.

Thesaurus Ecclesie debet habere ducatos viginti octo de carlenis et carlenos tres pro libris tribus et onciis novem argenti accepti ex tribus calicibus cum duabus patenis antiquis et fractis et ex quadam navicula thuris fracta et quadam ala angeli et quibusdam aliis fragmentis in quibus fuerunt denari duo auri. Venditio magistro Raphaheli florentino aurifabro (4) secundum iudicium magistrorum Zicche Pontificis in totum ducatos duc. 28 bol. 22.

Fig. 17. — *Firenze,* Galleria degli Uffizi. Sala dell'Ermafrodito, n. 154.

Ex quinque anulis aureis cum gemmis qui fuerunt olim bo. me. Episcopi Tornacensis venditis eidem magistro Rafaheli secundum estimationem Nardi Corbulini Romani aurificis (5) et multorum aliorum et ex decreto Capituli et voluntatis Reverendi presbiteris d. Iul. Episcopi Brictonoriensis Vicarii nostri debet habere ducatos quindecim auri qui faciunt de carlenis ducatos 18.

— (c. 55 v.). Frixium aureum cum figuris ad pluviale et pro eo magister bacius florentinus pelliparius debet habere ducatos triginta octo auri de Camera prout pepi-

(1) « Romulus scarpellinus » ha con un Pietro da Siena lavori a Castel Sant'Angelo nel 1495 (Müntz, *Les arts* 1898, p. 173-174).

(2) Un altro pagamento per lo stesso oggetto è a c. 47.

(3) Negli altri tre documenti in cui appare (1481, 1489 e 1495) è sempre addetto alla chiesa di Sant'Agostino (Müntz, *Les arts* ecc., III, p. 243 note 1; Id. *Les arts,* 1898, p. 118 e 183).

(4) Un Raffaele (di Andrea) orafo fiorentino fa parte nel 1508 dell'università degli orefici di Roma (I. A. Churchill, *The Goldsmiths of Rome under the Papal Authority, in Papers of The British School at Rome,* IV, p. 170), della quale università fu uno dei consoli nel 1530, ed è ancora nel 1538 nominato tra gli orafi di Roma (I. A. Curchill, *Benvenuto Cellini, the Caradossos,* ecc., in *Monatshefte für Kunstwissenschaft,* 1908, fasc. 12, p. 1095 e 1097).

(5) Secondo un recente documento (l' « Arte », 1907, p. 273) Nardo, oltre che orafo, sarebbe stato scultore di prim'ordine, perchè avrebbe avuto la parte maggiore nei rilievi del disfatto ciborio di Sisto IV, ma quel documento non si trova nel codice citato ed è anche per altre ragioni sospetto. Restiamo, perciò, colle informazioni, del resto abbastanza ampie, del Bertolotti e del Müntz (*Les arts* ecc., III, p. 176-177, 241-42; *Les arts* 1898, p. 105), alle quali si aggiungono ora queste del Laterano.

gerunt Canonici in Capitulo et fabricatores Lateranenses cum dicto bacio Qui faciunt... duc. 45 bol. 45.

Frixium aureum sine figuris et magister Andreas micahelis florentinus (1) pro eo debet habere ducatos vigintisex et bolonenos triginta duc. 26 bol. 30.

— (c. 56 v.). Locationes ad vasa argentea et paramenta et libros.

Crux magna argentea cum gemmis restaurata et magister Rafahel pro ea debet habere ducatos novem et carlenos tres cum dimidio inter quos computantur restauratio patene calicis maioris smaltati ac etiam ampullarum argentearum pretio unius ducati et carlenorum trium cum dimidio secundum estimationem et Iudicium magistri Nardi Corbulini. videlicet remanent supra cruce ducati octo pro hoc videlicet pro 16 lapidibus carleni 12. Et pro perlis novem carleni 10. Et pro duabus unciis argenti ad faciendum de novo florem sive lilium in uno bracchio crucis carleni 16. Et pro auro ad deaurandum dictum florem et castones lapidum repositorum in dicta cruce. Carleni sex. Et pro folio posito supra ametista maiore carleni .2. Et suo labore et magisterio carleni triginta quatuor qui faciunt in totum ducatos octo duc. 8 bol. 26. 4.

Item pro incarnatura facierum figurarum per manus magistri Antonatii (2) carleni sex duc. 0 bol. 45.

Casula corii pro dicta cruce et magister Petrus pro ea debet habere carleni XXVII ÷ duc. 2 bol. 56. 4.

Crux nova argentea ponderis librarum quinque videlicet super quatuor libris et uncia una argenti novem ligarum cum dimidia ducatos viginti novem et carlenos tres debet habere et magister Rafahel predictus pro ea ac unciarum undecim argenti decem ligarum ducatos novem et carlenum unum et uno tertio. Item pro unciis duabus argenti Item deperditi in factura quod dicitur lo calo carleni .16. Et pro aere ad pedem et pro argento saldature dicti pedis ducatos duos et carlenos tres et bolonenos quinque. Et pro auro ad deaurandum dictam crucem cum suo pede ducatos duodecim largos et ad deaurandum tecam cum pomo ponendam in astili pro substentatione crucis portatilis in processione per ecclesiam. Item pro magisterio dicte crucis cum suo pede aereo qui est sex librarum et crucis que est argentea et quinque librarum ad rationem quatuor ducatorum de carlenis pro qualibet libra secundum estimationem magistri Nardi Corbolini predicti ducatos quadraginta quatuor de carlenis. qui faciunt in totum ducatos centum et unum et carlenos duos videlicet duc. 101 bol. 15.

— (c. 57 v.-58). *Si ordinano un* « liber ordinarius », *un* « liber Evangeliorum » *e un* « liber epistolarum ». *Li scrive fra Cristoforo da Viterbo (30 ducati); ne forniscono la pergamena* « Andreas Blaxii et magister Antonius florentinus... et magister Baccius iuxta mastro pasquille » *(13 ducati); li minia* « Magister baccius florentinus » *(8 ducati e bolognini 22 e mezzo); li lega* « Magister franciscus florentinus »; *ne fornisce le* « vestes siricee » « Magister Io. banderarius » (bolognini 37 e mezzo).

(1) Col nome di Andrea è designato un ricamatore in un pagamento del 14 dic. 1484 (MUNTZ, *Les arts*, 1898, 121).

(2) Non c'è dubbio che si tratti di Antoniazzo Romano. Il suo impiego nell'umile opera di colorire alcune figure di una croce in san Giovanni può essere un indizio della sua presenza in quel luogo per lavori maggiori. Egli, infatti, vi fece, secondo la giusta attribuzione del GOTTSCHEWSKI (*Die Fresken des Antoniazzo Romano* ecc.. Strassburg, 1904, p. 10) le pitture del tabernacolo, le quali, quindi, potrebbero esser datate dal documento lateranense col 1495.

— (c. 58 v.). Magister Romeus ad tecta Ecclesie debet habere pro sua provisione annuali ducatos decem de carlenis super anno 1494 et super anno 1495 alios decem. In totum duc. 20.

— (c. 59 v.). Magister rranciscus de pisis lignarius (1) debet habere pro quodam pulpito portatili ligneo carlenos decem et pro corio corrigiis bullectis et francia que habuit a magistro Iohanne banderario pro pretio duodecim carlenorum in totum faciunt duc. 2 bol. 15.

Magister Iohannes banderarius debet habere pro sollicitatione pallii Salvatoris apud palatinos carl. 12 et pro aptatura eiusdem et pro famulo carlenos octo in totum faciunt ducatos duos videlicet duc. 2.

Fig. 18. — Codex Destailleur-Poloffzoff A, c. 103.

1497 (c. 70 v) Magister Iohannes florentinus banderarius debet Fabrice lateranensi pro certo argento filato intexto in quibusdam paramentis albis veteribus et vetustate corrosis per eundem combustis ad effectum extraendi predictum argentum ponderis unciarum decem ducatos de carlinis sex et bolongenos triginta septem et denarios octo ad rationem sex carlinorum cum dimidio pro qualibet uncia d. 6 boll. 37. d. 8.

Magister Iohannes Florentinus banderarius debet fabrice Lateranensi ducatum unum de carlinis et bolendenos quadraginta novem quos receperat ultra id quod operatus fuerat in paramentis lateranensibus de anno 1496 existente fabricatore domino Bernardino de leis duc. 1 bol. 49.

— (c. 72 v.). Magister Iohannes banderarius florentinus debet habere ab Fabrica Lateranensi et pro ea ab Iuliano Cecio et domino Mariano de Mentabonis fabricatoribus predicti anni ducatos tres de carlinis pro faciendis et suendis et eius magisterio paramentorum damaschini albi videlicet planete dalmatice et tunicelle cum manipulis et stolis videlicet d. 3 bol. 0.

(1) « Mastro Francesco da Pisa » nel 1496 è pagato per un letto mortuario (Muntz, *Les arts*, 1898, p. 166).

— (c. 73 v.). Magister Iohannes banderarius florentinus debet habere ab Fabrica lateranensi et pro illa ab Iuliano ecc.... ducatos viginti de carlinis pretium phrigii aurei pluvialis velluti celesti quod inspicitur in sacristia videlicet ducatos viginti duc. 20 bol. o.

Magister Andreas phrigio debet habere ab ecc.... ducatos novem de carlinis pretium capputii aurei predicti pluvialis celesti et crucis dossalis velluti celesti aurei ac scutorum duorum eum insignibus fabrice lateranensis et fibulae prefati pluvialis duc. 9 bol. o.

— (c. 74 v.). Magister Iohannes banderarius florentinus debet habere ab Fabrica ecc..... ducatos de carlinis sex et bolonenos quindecim: videlicet duos cum dimidio pro eo quod certum phrixium alias usitatum in una planeta corrosum reaptavit et ad usum pluvialis reduxit: et unum videlicet pro decem brachiis tele bottane pro foderando uno pluviali brocati vellutati cui appositum fuit dictum frixium et ducatos duos et bolendenos quindecim: videlicet pro pretio capputii in quo intexta est figura beati petri piscatoris pro dicto pluvili cum francia eidem cappucio circumducta et ducatum medium pro magisterio suo in consuendo dictum frixium dicto pluviali et illo foderando videlicet duc. 6 bol. 15. d. o.

— (c. 75 v.). Magister Iohannes Banderarius et Cesar eius familiaris debent habere ab Fabrica Lat. ecc.... ducatum unum et carlinos octo videlicet Magister Iohannes pro aptando pallio donato Salvatori per S.[m] D. Alexandrum papam Sextum ad usum tribune ducatum unum et carlinos duos: et Cesar pro eo quod portavit dictum pallium ad ecclesiam Lateranensem pro suis bibalibus carlinos sex videlicet d. 1 bol. 60 d. o.

1498 (c. 83 v.). Magister Picchiolinus sculptor florentinus debet habere ab Fabrica lateranensi et pro illa ab Iuliano Cecio ecc.... ducatos de carlinis septuaginta sex pro ammattonato seu lateritio pavimento quod fecit in porticu ecc.[e] lateranensis ad tres portas videlicet pro dimidia parte dicti porticus cum tabulis marmoreis et in fronte et in ingressu ex lapide tiburtino videlicet d. 76 bol. o d. o.

— — Magister Dominicus melon [e?] marmorarius (1) debet habere ab Fabrica lateranensi et pro illa ecc... ducatum unum de carlinis et bolendenos quindecim pro transmutandis duobus sarcophagis seu pilis marmoreis que erant in porticu suprascripta (2) et ponendis illis in ecc.[a] ac faciendo in loco ubi illa erant ammattonato et resarcienda una ex basi ex columnis in eadem porticu existentibus post mortem picchiolini videlicet d. 1 bol. 15. d. o.

Roma, dicembre 1908.

Giacomo De Nicola.

(1) Un Domenico Antonio marmoraro è nato nel 1499 (Müntz, *Les arts*, 1898, 174, 186-87); ma è lo stesso?

(2) Durante il medioevo nel portico della chiesa, come afferma Giovanni Diacono (Migne, *Pat. Lat.*. LXXVIII, p. 1386), erano le tombe di papa Silvestro e di molti vescovi.

APPENDICE *A*.

Prospetto cronologico dei lavori eseguiti per San Giovanni.

1433, marzo — Campana per San Giovanni a Porta Latina fusa da Cecco Antonio.

1434, mag. — Lo stesso fa una campanella che Antonello dipinge (1436, apr.).

1435, sett. — Tuccio ripara il tetto della chiesa.

1436, gen. — Maestro Bartolomeo lega una copia degli statuti della chiesa.

1436, apr. — Giovenale dipinge su tavola gli stemmi del patriarca.

1437, sett. — Lavori al portico per Tuccio e compagni.

1438, apr. — Pietro Grasso fa candelabri di cristallo.

1438, sett. — Dallo stesso orafo sono eseguiti candelabri d'argento ed è riparato il tabernacolo della tunica del Signore.

1439, mar. — M.° Andrea fa il sostegno alla rosa donata al Salvatore.

1439, apr. — Piviale fatto con lascito di Martino V.

1473, mar. — Domenico veneziano e Mariano senese miniano un salterio.

1473, mag. — Nuovo trono pontificale per M.° Francesco.

1473, ag. — Sigillo capitolare dovuto all'orafo Prospero.

1473, nov. — Si riparano i tetti.

1474, dec. — Francesco della Villa dipinge stemmi sulla porta Santa.

1492 — Si fa da Giovanni fiorentino, coadiuvato dal ricamatore Pietro, un ricco sinechio per le processioni.

1492 — A Pietro teutonico sono vendute due campane, un cimbalo e il cancello in bronzo dell'antico coro.

1492 — Terzuolo lavora un armadio per gli arredi della sacrestia.

1492 — Otto pallii fa Giovanni fiorentino per la cappella del Salvatore al Sancta Sanctorum.

1492 — Nuova campana di Pietro teutonico.

1493 — Pala sull'altar maggiore, con predella dipinta da Giacomo da Treviso.

1494 — Riparazioni al tetto per Giovanni da Caravagio.

1494 — Un nuovo faldistorio è adornato da Giovanni Angelo e coperto di stoffe da Giovanni fiorentino.

1494 — Romolo lapicida ripara l'antico coro.

1495 — Si disfanno tre calici, due patene e altri oggetti per venderli all'orafo Raffaele, al quale pure si vendono, su stima di Nardo Corbolini, cinque anelli d'oro già del vescovo di Tournay.

1495 — Ad un piviale Baccio fiorentino aggiunge un fregio d'oro con figure.

1495 — M.° Raffaele restaura, tra l'altro, una gran croce d'argento gemmata, croce che Antoniazzo dipinge nelle figure e di cui M.° Pietro fa la custodia di cuoio.

1495 — Allo stesso orafo è affidata l'esecuzione di una grande croce processionale d'argento.

1495 — Si fanno fare tre libri sacri che minia Baccio fiorentino.

1497 — M.° Giovanni fa una pianeta, una dalmatica, una tunicella con manipoli e stole, adorna con maestro Andrea di fregio d'oro un piviale di velluto celeste, adatta un pallio donato al Salvatore da Alessandro VI.

1497 — Lavori al portico, da cui si trasportano dentro la chiesa gli antichi sepolcri.

APPENDICE *B*.

Indice degli artisti nominati nei documenti.

Fig. 6. — *Napoli,* Duomo. — Succorpo: Statua del cardinale Carafa.

STUDII SULLA SCULTURA NAPOLETANA DEL RINASCIMENTO

I.

Tommaso Malvito da Como e suo figlio Gian Tommaso.

L'opera di Tommaso Malvito o Sumalvito, e di suo figlio Gian Tommaso, scultori, che lavorarono per quarant'anni a Napoli nell'ultimo ventennio del secolo XV e al principio del XVI, non è ancora stata studiata ed illustrata criticamente. A Napoli il nome dei Malvito è assai noto, perchè essi vi eseguirono la ricca decorazione del succorpo di S. Gennaro; ma nessuno ha cercato di indagare la loro origine artistica, nessuno ha cercato di distinguere in quella meravigliosa decorazione l'opera del figlio da quella del padre, di stabilire a chi dei due spetti la famosa statua di Oliviero Carafa, che alcuni scrittori del '600, e la tradizione orale, attribuiscono perfino a Michelangelo. I molti documenti pubblicati o indicati dal Filangieri (1), riferendosi quasi tutti ad opere perdute, non possono agevolare di molto la ricerca stilistica; e in nessun modo poi servono a risolvere il primo quesito che si presenta: quale sia l'origine dell'arte di Tommaso Sumalvito, da quale scuola egli abbia derivato il suo stile, che certo non è napoletano e d'altra parte non si lascia facilmente riconnettere alle forme lombarde.

Il problema può essere risolto con lo studio di un'opera di Tommaso Sumalvito, da lui eseguita prima della sua venuta in Napoli, e rimasta assolutamente ignota ai molti scrittori che, tutti assai brevemente, trattarono dei suoi lavori napoletani: intendiamo parlare della decorazione della cappella di S. Lazzaro nella chiesa de la Major a Marsiglia.

*
* *

Alla cappella di San Lazzaro, che ancor oggi si vede a Marsiglia nella antica chiesa omonima, unita alla moderna cattedrale « de la Major », lavorarono, secondo apprendiamo dai documenti (2), due maestri italiani; Francesco Laurana e Tom-

(1) G. Filangieri, *Indice degli artefici*, ecc., Vol. II, pag. 474 77, coi rimandi ai documenti pubblicati nei quattro volumi dei *Doc. per la storia, le arti..... delle province napoletane.* Napoli, 1883-88.

(2) L. Barthélemy, *François Laurana auteur du monument de Saint Lazare dans l'ancienne cathédrale de Marseille.* Marseille, Typ. Barlatier-Faissat, 1885. L'opuscolo importantissimo è irreperibile nelle biblioteche italiane; noi ne possediamo una copia manoscritta fattaci eseguire gentilmente dal sig. Léon Dorez della Bibl. Nationale, al quale porgiamo i più vivi ringraziamenti. Un sunto se ne può vedere in W. Rolfs, *Franz Laurana*, Berlin, 1907, pag. 370-72; si confronti anche il *Courrier de l'art.*, 1883, n. 50.

maso de Somoelvico o Sumalvito da Como. La costruzione della cappella si prolungò dal 1476 al 1481, e il Laurana vi attese probabilmente fin dal principio, ed è ricordato per la prima volta in un documento del novembre 1477; la presenza

Fig. 1. — *Marsiglia*, Chiesa della Major. — Laurana e Malvito: Cappella di San Lazzaro.

di Tommaso da Como a Marsiglia è attestata per la prima volta in un atto di vendita di un terreno, del 4 gennaio 1479, in cui egli fa da testimonio, ed è designato come « *sculptor lapidum operis capelle beati Lazari* » (1) ma ciò non esclude che anch'egli attendesse all'opera fin dal suo inizio.

(1) È spiacevole che il Barthélemy non abbia riportato per intero nessuno dei documenti che cita, limitandosi ad indicarne il contenuto.

Un atto di quietanza del 14 maggio 1483 ci indica chiaramente la collaborazione dei due artisti, il prezzo dell'opera e i nomi di coloro che sostennero la spesa. In questo atto si dice che, prima di costruire la cappella di San Lazzaro, il prevosto e il capitolo della *Major*, assistiti dai nobili Jacques de Remersan e Pierre Imbert entrambi deputati dal Consiglio Generale della città, strinsero vari patti con M[e] François Loreana *sculptor Ymaginum*, abitante di Marsiglia. Fu stabilito tra l'altro, con atto privato scritto dall'Imbert, che il Laurana riceverebbe come prezzo dell'opera 800 fiorini reali; ed è in virtù di questo accordo che l'artista dà quietanza a Jean de Cuers, prevosto della *Major*, della somma di 86 fiorini, 8 grossi e 3 *patats*, pagati in scudi, ducati e fiorini d'Aragona e d'Utrecht; somma che immediatamente appresso Laurana passa allo scultore M[e] *Thomas de Somoelvico*, il quale avendo lavorato alla stessa cappella, e non essendo stato pagato, aveva fatto ricorso al capitolo e alla corte vescovile, perchè gli fosse dato il suo avere. A sua volta maestro Tommaso dà ricevuta a Laurana, dichiarando di rinunciare a ogni altra rivendicazione.

Fig. 2. — *Marsiglia*, Chiesa della Major. - Malvito: Decorazione di un pilastro.

Tommaso Sumalvito era dunque ancora a Marsiglia nel maggio del 1483, cioè due anni dopo aver terminata l'opera della cappella, in cui è scolpita due volte la data del 1481. Nella costruzione della cappella, secondo le convenzioni, per quanto apprendiamo dal Barthélemy (1), al Laurana era affidata la direzione dei lavori, ed egli dichiarava di assumere la responsabilità per gli altri artisti che avrebbero lavorato ai suoi ordini, e tra questi certamente il primo posto fu tenuto da Tommaso Sumalvito, che doveva perciò essere un artista già esperto; degli altri aiuti non sappiamo nulla. L'esame stilistico del monumento ci persuaderà che appunto al maestro lombardo spetta l'esecuzione della grandissima parte dell'opera.

La cappella di S. Lazzaro nella chiesa della *Major* in Marsiglia (fig. 1), si compone di due arcate, sotto una delle quali si vede l'altare del santo, e sotto l'altra un ciborio e un monumento sepolcrale (2). Le arcate sono sostenute lateralmente da pilastri, e nel mezzo da una colonna; al disopra di esse, in perfetta corrispondenza con le aperture, sono due bassi timpani rotondi, e sopra e ai lati di questi si elevano cinque statue. I pilastri e la colonna che sostengono gli archi son decorati riccamente con arabeschi, candeliere, viticci, tra cui corrono puttini nudi, molto finemente eseguiti (fig. 2). I capitelli laterali portano due testine d'angioli

(1) *Op. cit.*, pag. 13.

(2) Una buona descrizione, forse troppo minuziosa, ne dà il Rolfs, *Franz Laurana*, pag. 373 e segg. L'insieme delle due arcate è largo m. 6,80.

alate; al disopra dei capitelli, su svelte basi, si elevano addossate a nicchie aperte nelle cornici divisorie degli archi tre statue; a sinistra S. Cannat, vescovo di Marsiglia; nel centro un santo guerriero; a destra S. Lazzaro. I quattro pennacchi portano degli stemmi circondati da corone d'alloro e da nastri svolazzanti. Il fregio porta nel centro lo stemma angioino, e ai lati una lunga iscrizione non chiaramente leggibile, e la data MCCCCLXXXI (1). I due bassi timpani di coronamento portano nel centro una conchiglia e una larga cornice con ghirlanda di foglie di quercia. Tra i due timpani, su uno zoccolo si eleva una statua della Madonna, in piedi; ai due lati estremi del monumento sorgono due statue di vescovi o padri della chiesa, con mitra, libro e pastorale; al disopra del timpano di sinistra c'è la statua di S. Maria Maddalena, su quello di destra quella di S. Marta (2). Sotto l'arco a sinistra si eleva un altare dedicato a S. Lazzaro, evidentemente rimaneggiato; al disopra dell'altare c'è una predella che porta scolpite a bassorilievo sette piccole storie della vita del santo, e su di essa si elevano tre grandi statue: a sinistra Maria Maddalena con un vasetto di unguenti, S. Lazzaro nel centro, seduto in trono con mitra e pastorale come vescovo di Marsiglia (fig. 3); sulla base del trono due angeli inginocchiati sorreggono uno stemma. A destra è la statua di Marta col drago di Tarascona.

Sotto l'arcata sinistra si vedono un ciborio e un monumento sepolcrale; il ciborio si compone di una mensola sostenuta da due volute (con nel centro una testa d'angelo); su di essa si elevano pilastri scanalati che portano l' architrave e un timpano triangolare in cui si vedono due angeli, che sorreggono un busto di S. Lazzaro, che pare un reliquiario. Dietro al timpano si eleva una cupola rotonda.

A fianco del ciborio sporgente si apre nella parete una nicchia sepolcrale composta di un sarcofago nella cui parte anteriore è scolpita una testa d'angelo e due stemmi, e sormontata da un coronamento rotondo che ripete quelli delle due grandi arcate: nel fondo della nicchia si vedono tre archi gotici.

Nell'insieme, a parte la simmetrica decorazione e disposizione interna delle due arcate, che non è da imputarsi a Laurana, ma piuttosto ai committenti, ci troviamo in presenza di uno dei più eleganti prodotti del rinascimento italiano. Lo spirito dell'arte fiorentina spira qua e là nel monumento, che ricorda subito per la sua architettura l'esterno della cappella Pazzi a Santa Croce, e per molti particolari decorativi richiama alla mente sculture fiorentine. Le tre statue dell' arcata sinistra non sono esenti dall'influsso francese; mentre la parte decorativa è schiettamente italiana.

Per l'educazione artistica di Tommaso Sumalvito, a noi importa stabilire con precisione qual parte dell'opera spetti alla sua mano; e per far ciò siamo costretti a prendere come punto di partenza le opere da lui eseguite posteriormente a Napoli, sicuramente documentate, cioè la decorazione del succorpo di S. Gennaro e il monumento di Mariano d'Alagno e di sua mogiie Catarinella Orsina in S. Domenico Maggiore (3). Intanto mentre, come vedremo, l'analisi stilistica ci farà

(1) Barthélemy, pag. 6; Rolfs, pag. 375, nota.

(2) Non sappiamo con sicurezza se queste cinque statue si trovassero in origine nel luogo attuale; il Barthélemy dice che se si deve credere ad una tradizione orale, esse si sarebbero trovate fino al 1824 sugli archi di sostegno della cupola. A noi ciò sembra poco verosimile pel confronto col lauranesco arco d' Aragona di Napoli, e con numerosi monumenti sepolcrali della stessa città, in cui s'incontrano spesso statue sui coronamenti.

(3) Anche il Rolfs, *op. cit.*, pag. 373 e segg., cerca di identificare la parte che spetta a Laurana e ai suoi aiuti. A conclusioni diverse giunge F. Burger, *Francesco Laurana,* Strassburg, 1907, pag. 151 e segg.

riconoscere a fianco di Laurana, oltre al Sumalvito, altri aiuti, è certo che questi si trovano in una condizione di sensibile inferiorità rispetto a maestro Tommaso, che solo è nominato nei documenti e che riceveva la somma non indifferente di ottantasei fiorini.

È certo che al Laurana, che dirigeva il lavoro, spetta la concezione generale della cappella, che ricorda oltre la cappella Pazzi, quella gagginiana di S. Giovanni nel Duomo di Genova. Ma quanto all'esecuzione dell'opera poco si può assegnare alla mano di lui. Tra le cinque statue che coronano le arcate, quella centrale della Madonna col Bambino ricorda molto il Laurana (1) ma non pare sia da assegnarsi alla sua propria mano; un certo ingrossamento delle forme rivela l'opera di uno scolaro. Delle altre quattro statue, per la loro elevatezza e per la luce sfavorevole, è quasi impossibile giudicare. Le tre statuette poste avanti a nicchie, sul davanti degli archi, pur ritenendole della maniera di Laurana, sembrano a noi opera di Sumalvito, per le grosse pieghe che trovano riscontro nei busti della soffitta del succorpo di S. Gennaro e nella lunetta del monumento Alagno in S. Domenico a Napoli. E certamente, pel confronto con i pilastri del succorpo di San Gennaro, spettano a Tommaso da Como le decorazioni della colonna centrale e dei pilastri laterali (2), ancora lontane però da quelle di Napoli: Malvito è qui più spigliato ma meno elegante e meno ispirato dall'antico; ancora non ha veduto gli stucchi classici che gli serviranno di modello per le sue squisite ornamentazioni della cappella di Oliviero Carafa. Senza alcun dubbio appartengono a Tommaso le teste d'angeli nei due capitelli laterali, nella mensola sostenente il ciborio, nel davanti del sarcofago, con le caratterische ali schiacciate e i capelli a riccioletti rotondi, quali si vedono in molte tra le teste d'angelo della soffitta del succorpo.

Fig. 3. — *Marsiglia*, Chiesa della Major. Tommaso Malvito: S. Lazzaro.

Le sette storiette della vita di San Lazzaro nella predella posta sull'altare, a rilievo bassissimo, non sono certamente di Sumalvito; il Rolfs le dà a Laurana (3), ma a noi sembrano una povera cosa di bottega, certo sotto il diretto influsso del maestro.

Le tre grandi statue di Lazzaro, Marta e Maddalena poste sull'altare, hanno caratteri lauraneschi, specialmente la Maddalena con le alte palpebre che quasi

(1) Rolfs, *op. cit.*, pag. 376.

(2) Il Burger, che però ha un'idea molto inesatta di Sumalvito, poichè scrive che egli a Napoli comparisce più tardi come architetto (pag. 151), assegna a Laurana la decorazione della colonna centrale.

(3) Rolfs, *op. cit.*, pag. 381.

chiudono l'occhio; e il Burger assegna le due femminili senz'altro al Laurana e quella del vescovo a un maestro francese sotto l'influsso del dalmata. Il Rolfs assegna la Maddalena a un seguace di Laurana, e avanza l'ipotesi che si tratti del figlio di Sumalvito, che più tardi collaborò col padre a Napoli, idea inammissibile perchè Giovan Tommaso non comincia ad esser nominato nei documenti che dopo il 1500, e nel 1475-81 doveva essere ancora fanciullo. La figura di Marta spetta, sempre secondo il Rolfs, a uno dei seguaci di Laurana che lavorarono nella grande composizione del Cristo al Calvario di Avignone. A nostro modo di vedere nessuna delle due statue muliebri può appartenere a Sumalvito; entrambe sono opera di aiuti di Laurana: a Tommaso appartiene invece la figura centrale di S. Lazzaro vescovo, più naturalistica, con la barba segnata a fili schematici, come usa il nostro artista, i pomelli sporgenti, gli occhi incavati e le sopracciglia assai forti e prominenti, qualcosa di rude in tutta la figura; il viso ricorda molto quello della statua di Oliviero Carafa nel succorpo di S. Gennaro. Il santo vescovo siede sul trono, e benedice con la destra, mentre stringe nella sinistra il pastorale. Le pieghe della tunica ricadono inferiormente in grossi cannelli, come nella figura della moglie di Antonio d'Alessandro a Monteoliveto a Napoli, opera documentata di Tommaso Sumalvito: tutta la parte inferiore della figura è troppo allargata, analogamente alla statua di Oliviero Carafa. Anche in quest' opera Tommaso si muove sotto l'influsso del suo maestro Laurana.

In conclusione, della cappella di S. Lazzaro spettano a Malvito la decorazione dei pilastri e della colonna, coi capitelli, il tabernacolo e il sarcofago dell'arco di destra, e la statua di San Lazzaro.

Fig. 4. — *Napoli,* Duomo.
Pianta del succorpo.

Il Müntz e il Burger vedono la collaborazione di Sumalvito in un'altra opera lauranesca esistente in Francia: la tomba del senescalco reale Giovanni Cossa in S. Marta di Tarascona (2); a Laurana apparterrebbe, secondo il Müntz, la statua del defunto e i putti registemma e i pilastri del fondo con candeliere a Tommaso. Ma il confronto con la decorazione delle parti interne dei pilastri di S. Lazzaro (3), che servirebbero a questa dimostrazione, non regge perchè quelle parti interne dei pilastri di Marsiglia non sono certo di Sumalvito e diversificano molto da quelle esterne che appartengono certo a lui.

(1) Il Rolfs e il Burger lo danno a un discepolo di Laurana.

(2) E. Müntz, *Le sculpteur Laurana et les monuments de la renaissance à Tarascon, Monuments Piot, IV,* (1897), pag. 123; Burger, *op. cit.*, pag. 157, tav. XXXV-XXXVI; Rolfs, *op. cit.*, pag. 414, tav. 73.

(3) Il Burger, *op. cit.*, tav. XXXVI, riproduce a fianco i pilastri di Marsiglia e di Tarascona.

*
* *

Il documento sopra citato ci apprende che il 14 maggio 1483, Tommaso era ancora a Marsiglia; d'altra parte, il 21 febbraio 1484 lo troviamo a Napoli ove si impegna di fare un monumento per la Priora di S. Sebastiano (1), cosicchè è da ritenere, dato che i viaggi per mare si facevano preferibilmente nella buona stagione, che Tommaso abbia lasciato Marsiglia nell'estate del 1483 (2). Probabilmente egli si sarà recato a Napoli per consiglio di Laurana che vi aveva lavorato a lungo e ad importantissime opere, come all'arco d'Aragona (3). E il fatto che subito appena giunto a Napoli, Tommaso trovava lavoro, si può facilmente spiegare pensando che egli veniva bene accolto come discepolo del Laurana. Perchè è certo, e l'analisi stilistica delle opere di Malvito a Napoli lo proverà, che il maestro lombardo quale che fosse la sua educazione anteriore, si formò a Marsiglia alla scuola del maestro dalmata, e ne conservò poi per tutta la vita la maniera. Probabilmente dunque, quando egli lavorava alla cappella di S. Lazzaro a Marsiglia, doveva essere ancora giovane, nè è possibile quindi come pensa il Rolfs (4), che l'aiutasse il suo figliuolo Giovan Tommaso, che appare a Napoli solo dopo il 1500 (5).

Il Rolfs crede di riconoscere con certezza (6) la mano di Sumalvito nel busto a bassorilievo rappresentante il vicario generale Francesco Cavassa, conservato a Saluzzo nella casa Cavassa, e dal Vesme attribuito a Matteo Sanmicheli (7): noi non sappiamo riconoscere nel rilievo di Saluzzo che una somiglianza casuale con la testa di Mariano Alagno nel sepolcro di Sumalvito in S. Domenico di Napoli; ma il trattamento dei capelli non è affatto lo stesso; più convenzionale e rigido in Malvito che è ancora un quattrocentista, più sciolto nel busto saluzzese che certo è eseguito dopo il 1510. Del resto sul fondo del rilievo di Saluzzo si legge un'iscrizione che chiama il Cavassa vicario generale, titolo ch'egli ebbe dal 1504 al 1528 anno della sua morte. Come dunque Sumalvito, che dal 1484 non lasciò più Napoli, avrebbe potuto eseguirlo?

*
* *

A Napoli, il 25 febbraio 1484 maestro Tommaso, insieme con maestro Francesco da Milano, conveniva con messer Pardo Ursino per la costruzione di un sepolcro marmoreo lungo otto palmi di canna e largo sette, per collocarvi la salma di Maria

(1) G. Filangieri, *Documenti*, III, 80.

(2) E certamente Sumalvito avrà viaggiato per mare. Son notevoli i rapporti artistici che stringono città marittime anche lontane più che città terrestri vicine. I maestri veneti oltre che in Oriente si incontrano in tutta la costa adriatica; da Genova in Sicilia vanno i Gaggini; Laurana dalla Dalmazia a Napoli, in Sicilia, a Marsiglia; i maestri catalani dalla Spagna in Sicilia e nel sud d'Italia.

(3) Secondo il Rolfs, Francesco Laurana sarebbe anzi l'architetto dell'arco, e il direttore dei lavori; ipotesi sostenuta validamente oltre che da osservazioni stilistiche, da un passo della lettera del Summonte. Si veda anche il nostro studio in *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, 1907.

(4) W. Rolfs, *Franz Laurana*, pag. 381.

(5) Veramente nei documenti Giovan Tommaso appare la prima volta solo il 4 maggio 1506, ma certo egli collaborò col padre alla decorazione del succorpo di S. Gennaro iniziata qualche anno prima.

(6) Rolfs, *op. cit.*, pag. 381, nota *(zeigt aufs deutlichste die Hand Sumalvitos)*.

(7) Alessandro Vesme, *Matteo Sanmicheli scultore ed architetto cinquecentista.* — *Arch. stor. dell'arte*, 1895, fig. a pag. 307.

Francesca Orsina, priora del convento di S. Sebastiano. L'opera doveva eseguirsi entro il mese di luglio e per essa i due artisti, chiamati nel documento *habitatores Neapolis*, avrebbero ricevuto 40 ducati d'oro, di cui dodici li ebbero al momento del contratto. Il monumento, che oggi non esiste più, non fu però eseguito dai due artisti, i quali non si sa per quale ragione lasciarono il lavoro; e solo nel 1520 il sepolcro era condotto a fine, certo da altri maestri, perchè dopo il 1506 di Sumalvito non si ha più notizia (1).

Il 16 marzo del 1489, come da documento indicato dal Filangieri e da noi trascritto (2), maestro *Thomas de Como lombardus marmorarius habitator Neapoli*, conveniva

Fig. 5. — *Napoli*, Duomo. — Veduta generale del succorpo.

con Bernardino Puderico di Napoli, di costruire in una cappella sua posta in San Lorenzo di Napoli, secondo un disegno presentato dallo stesso maestro *in un foglio di carta*, un *segio ovvero sepulcro de prete marmoree fini et gentili, de lavor piano*. Il monumento doveva essere largo nove palmi di canna e alto nove, e il *pogiecto* palmi due e mezzo di altezza e due di larghezza; e in mezzo alle due colonne laterali dovevasi scolpire lo stemma di messer Bernardino *con lo scuto lo quale debiano tener dui angeli overo spiritilli*. Maestro Tommaso s'impegnava di *poner in dicta opera lo suo magisterio* e a finirla entro il prossimo maggio (1489), pel prezzo

(1) Filangieri, *Documenti*, III, 79-82.

(2) Il Filangieri nel suo *Indice degli artefici*, indica molti documenti che si riferiscono a Malvito, limitandosi a darne in sunto il contenuto. Noi li abbiamo tutti copiati dai protocolli dell'Archivio Notarile di Napoli. Ci è grato porgere i più vivi ringraziamenti al Presidente della Società di Storia Patria e al signor Conte De La Ville che cortesemente ci procurarono l'ammissione nel suddetto archivio.

di venti ducati (Vedi Appendice, Documento 1). Il monumento accennato nel contratto oggi non esiste più, e probabilmente dovè andare distrutto nei risarcimenti posteriori della cappella Poderico in S. Lorenzo; non doveva esser molto ricco a giudicare della sommaria indicazione del documento e dal tenue prezzo di venti ducati (1).

Tommaso riceveva altre commissioni importanti; nella Chiesa di S. Pietro a Aram di Napoli, egli eseguiva per Giovanni Ricco, aromatario del Duca di Calabria, la decorazione di una cappella marmorea, per la quale l'artista stesso forniva i marmi. Lo ricaviamo da un documento inedito da noi trascritto (Appendice, Documento 2).

I marmi di cui si serviva per tanti suoi lavori, Sumalvito li riceveva da Carrara, come ci apprende una quietanza del 3 maggio 1491 (2) in cui Amico di Iacobo da Gaeta padrone di una saettia dichiara di aver ricevuto *a magistro Thomasio de Como lombardo marmorario*, ducati 21 e tari 3 per prezzo di 42 carrate di marmo vendutegli per parte di Bernardino del Catano di Carrara.

Il 12 giugno 1491 Tommaso (*honorabilis magister Tomasius de Sumoalvito de Como marmorarius)* si obbligava con Nardo Mormile arcivescovo di Sorrento per costruire una sepoltura di marmo in una cappella della chiesa S. Maria in Cosmedin a Porta Nuova, secondo un disegno fatto dall'artista e consegnato in mano al notaio. Il monumento doveva esser alto tredici palmi e largo nove, ed eseguito in marmo di Carrara, *de bona opera et laudabili magisterio,* con le armi e la divisa collocate in luogo debito. Prezzo pattuito sessanta ducati, di cui venticinque vennero pagati all'atto della convenzione, e i rimanenti alla fine dell'opera, che doveva esser completa per il 15 ottobre 1492 (Appendice, Documento 3).

Il monumento fu eseguito per l'epoca convenuta, e portava la seguente iscrizione, che riproduciamo dal d'Engenio: *Fui, non sum | Estis, non eritis | Nemo immortalis | Somno et securitati aeternae | Carolo Morimino patri opt. | Troianus et Henricus filij virtutis et amoris causa | Berardino Iacobi F. Morimino, qui Hetrusco, Hydruntinoque bello Alphonsi Ducis Calabriae ductu ob spectatam virtutem Praetorianis Equitib. praefuit mox patri sotius in Lucaniam ad extruendas oppidorum arces missus dum cura interiori fatigat animum prope Metapontum languore correptus interijt. Nardus Archiepiscopus Surrentinus fratri B. M. relatis in patriam ossibus P. An. Sal. 1492.*

Il monumento fu più tardi trasportato nella chiesa dei Ss. Severino e Sosio da Gio. Luigi Mormile, nella cappella che questa famiglia vi possedette fin dal secolo XVI (3): oggi più non esiste.

Il 17 ottobre 1491 Tommaso da Como insieme con lo scultore Lorenzo da Pietrasanta *honorabilis magister Tomasius de Como, scultor marmorum et magister Laurencius de Petra Santa socii)*, convenivano col magnifico Galeotto Pagano *miles*, di Napoli, di eseguire una sepultura marmorea da collocarsi nella chiesa di S. Pietro Martire, alta dieci palmi e larga otto, con colonne e sculture, secondo un disegno consegnato al notaio, con le armi dei Pagani e l'iscrizione, per il prezzo di diciotto ducati. Galeotto Pagano si obbligava a fornire i marmi per l'opera che doveva esser compiuta al 1° gennaio 1492 (Appendice, Documento 4).

(1) Il documento prova esser giusta l'ipotesi del Filangieri (il quale trattando della chiesa di S. Lorenzo nel II volume dei suoi Documenti, non lo conosceva ancora) che i Puderico avessero una cappella in S. Lorenzo prima del 1525.

(2) Non 5 maggio come dà il FILANGIERI, *Documenti*, III, 83-84.

(3) D'ENGENIO, *Napoli Sacra*, pag. 52 e 321.

Nella cappella dei Pagani in S. Pietro Martire, ch' è quella detta comunemente di S. Vincenzo, non esiste più questo monumento del 1492.

Lo stesso Nardo Mormile vescovo di Sorrento, fece fare da Tommaso da Como

Fig. 7. — *Napoli*, Duomo. — Un altare del succorpo.

un modello o disegno per i lavori da eseguirsi nella chiesa maggiore di quella città: l'opera veniva poi concessa ad estaglio ai maestri *Jannutius de Carlutio de Surrento, Andreas Boi habitator Surrenti, Marcus de Carlutio de Surrento filius predicti Jannutii, Simonectus de Conselio de civitate Cave.* Il documento non dice con precisione quale sia il lavoro: « *li predicti maestri promecteno de fare in la majore*

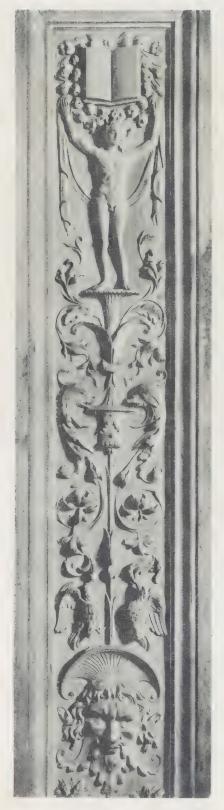



Fig. 8. — *Napoli,* Duomo. — Un pilastro del succorpo.

ecclesia de Surrento la supradicta opera secundo lo modello facto per mastro Thomase marmoraro et viso per mastro Andrea et mastro Marco: de ponere tutti quelli tallij secondo li capituli facti intra ipso monsignore archiepiscopo et mastro Baldassarro mastro de tallio che sa da ponere che deve fare dicto mastro Baldassarro de Martino de Vico. Ita che tucte le mura vecchie sonno intra dicta opera se debiano abbactere tucte alloro spese et che se habia da mesurare tucto lo vacante de sei arcate che nce traseno da la prima preta de tallio che se pone in suso, ecc. » (1). L'ultima parte del documento sembra indicare che si trattava di lavori d'ampliamento. Malvito si occupò dunque anche di architettura.

Il 14 luglio 1492 Tommaso da Como era incaricato da Lazzaro Maffiolo di Carrara, proprietario di cave, di esigere da maestro Francesco da Milano marmorario, ducati 13 e da maestro Iacopo della Pila marmorario ducati 11, resti di somme per marmi loro venduti (2).

Il 5 ottobre 1492, Tommaso « fa da testimone in un rogito nel quale maestro Pietro Buono di Salerno pittore, promette a Fra Martino Hispano priore di S. Maria delle Grazie a Caponapoli, di dipingere un quadro per la sua chiesa » (3).

L'11 gennaio 1493, Tommaso Malvito conviene di comperare da *Bernardino de Antonio de Catano de Carraria scarpellinus*, da 60 a 70 carrate *lapidum marmoreorum gentilium et alborum et non salignorum*, al prezzo di tareni diciotto e dieci grani per carrata portata nel porto di Napoli. Bernardino si impegna a fornirle entro il prossimo mese di Aprile (4). Ed infatti il 21 febbraio 1494, Tommaso (*magister T. de Coma parcium lombardie marmorarius habitator neapolis*) afferma essergli state vendute le carrate suddette e incarica di ritirarle dal molo il suo lavorante maestro Riccio del Dotto, fiorentino (5). Impariamo così il nome di uno dei collaboratori di Sumalvito, che sarà forse uno dei suoi aiuti all'opera del succorpo di S. Gennaro.

Da questo documento fino ad un altro del 2 gennaio 1497, non abbiamo altre notizie di Tommaso. Sotto quest'ultima data, possediamo un contratto nel quale il maestro conviene di eseguire pel nobile uomo Girolamo de Angelis, entro il prossimo mese d'aprile « *de suis lapidibus marmoreis bonis albis novis et gentilibus et non venosis* », un tabernacolo con figure ed intagli secondo un disegno diviso tra le parti contraenti, alto dieci palmi in tutto esclusa la croce, e largo cinque, pel prezzo di trenta ducati. Tommaso si obbliga di portare a sue spese il tabernacolo nella bottega del committente, ma non si dice a qual luogo fosse destinato.

Il 3 marzo 1497, maestro Tommaso *cive et habitatore neapolis* conviene con T. Malatesta, agente a nome dell'abbadessa del monastero di Santa Patrizia di Napoli, per fare una cappella marmorea sopra al tabernacolo della santa titolare, secondo un disegno prestabilito, pel prezzo di cinquanta ducati, con tre mesi di tempo per l'esecuzione: nell'opera l'artista promette di scolpire otto figure rilevate (Appendice, Documento 5).

(1) Filangieri, *Documenti*, IV, 37. Nell' *Indice* erra il F. indicando il documento nel protocollo di Not. Cesario, mentre è in quello di Not. Vinciguerra de Bonojorno, a. 1492, c. 54.

(2) Filangieri, *Documenti*, III, 24.

(3) Filangieri, *Documenti*, IV, 250.

(4) Filangieri, *Documenti*, III, 85.

(5) Filangieri, *Documenti*, III, 86, « *propter loci distantiam et aliis suis magis arduis negociis occupatus confisus de fide providi viri magistri Ricij del docto de civitate florencia marmorarii eius laborantis... ipsum magistrum Ricium fecit suum procuratorem etc.* ».

Fig. 9. — *Napoli*, Duomo. — Un pilastro del succorpo.

Fig. 10. — *Napoli,* Duomo.
Pilastro a lato di un altare del succorpo.

Fig. 11. — *Napoli,* Duomo.
Pilastro a lato di un altare del succorpo.

L'11 aprile dello stesso anno 1497, prende seco a bottega Nunziato, figlio di Florio di Amato de Giffono, di anni undici, pel periodo di sette anni, obbligandosi a fornirgli vitto, alloggio e vestimenta, ad insegnargli l'arte sua ed a fornirgli allo spirare del detto termine gli strumenti necessarii alla sua professione (1). D'altra parte il padre s'impegna a che il fanciullo ubbidisca al maestro e sia diligente.

Il 23 agosto 1498, maestro Tommaso s'impegna col procuratore del monastero di S. Liguoro, di costruire a sue spese, entro il 15 novembre dell'anno prossimo, un tabernacolo per l'Eucarestia, simile a quello della chiesa di S. Maria delle Grazie, pel prezzo di ducati trentacinque. Da questo documento parrebbe che a Sumalvito dovesse spettare anche questo tabernacolo delle Grazie che si prendeva a modello, ma nè l'uno nè l'altro oggi esistono più (2).

Il 29 maggio 1500, maestro Tommaso si obbliga con Leon Castello, procuratore della duchessa Lucrezia del Balzo, a costruire un sediale marmoreo di pietre fine e bianche con le stesse sculture e figure che sono nel sediale della Cappella di Marino Matera, nella chiesa dell'Annunziata, largo palmi nove ed alto otto, da collocarsi nella cappella del Balzo in S. Giovanni a Carbonara, entro lo spazio di cinque mesi (Appendice, Documento 6).

In questi anni Tommaso da Como lavorava all'opera sua più importante, conservataci in tutta la sua bellezza: la decorazione del succorpo del Duomo di Napoli, commessagli dal cardinale Oliviero Carafa, nel 1497, e condotta a termine nel 1506. Di essa parleremo diffusamente nell'analisi stilistica delle opere di Sumalvito. Prima ancora che la meravigliosa decorazione fosse condotta a termine, se n'era già sparsa la fama nella città, e nel luglio del 1504 i nobili fratelli Francesco e Vincenzo Recco, volendo costruirsi una cappella in S. Giovanni a Carbonara, affidandola al Malvito gli facevano dichiarare nel contratto che egli avrebbe riprodotto alcuni dei fregi e degli intagli del succorpo. Il 25 luglio 1504 Tommaso conviene con i due fratelli, di costruire con suoi marmi buoni e bianchi, una cappella nella chiesa di S. Giovanni a Carbonara dell'altezza e larghezza di quella di Francesco Coronato nella chiesa dell'Annunziata, coll'altare simile a quello di detta cappella, e col fregio decorato di quegli stessi lavori ed animali che sono ai lati del terzo altare del succorpo di S. Gennaro, al lato sinistro quando si scende, con gli stessi festoni esistenti sopra il quarto altare del detto succorpo, sempre dal lato sinistro, con un capitello simile a quello che sta tra il terzo e quarto altare del succorpo. E ci sia anche un fregio simile a quello che sta sulle due ultime colonne del succorpo a mano sinistra di chi scende. Tommaso s'impegna ancora a fare una sepoltura marmorea con le armi dei due fratelli, il tutto per 67 ducati (Appendice, Documento 7).

Dei resti di quest'opera di Malvito, in S. Giovanni a Carbonara, diremo appresso nell'analisi stilistica; dal documento si ricava che lo scultore aveva pure eseguito una cappella per Francesco Coronato nella Chiesa dell'Annunziata. Per la cappella di S. Giovanni a Carbonara, possediamo quietanze lasciate da Malvito ai due fratelli Recco: il 15 marzo 1505 per 28 ducati, il 23 aprile per 6 ducati, il 31 ottobre per altri 9 ducati.

Il 13 settembre 1505, Tommaso aveva convenuto di costruire per Messer Giovanni Miroballi, nella chiesa del monastero di S. Francesco in Castellammare

(1) Filangieri, *Documenti*, III, 87: « *promisit dare eidem Nunciato dicto tempore perdurante victum, potum, calceamenta et vestimenta ac lectum.... ipsumque tenere et bene pertractare ac docere eius artem iuxta sui ingenii capacitatem. Et in fine dicti temporis dare eidem Nunciato ferramenta necessaria spectancia ad dictam eius artem prout solitum est et consuetum in signum magisterii* ».

(2) Filangieri, *Documenti*, III, 138; IV, 173.

di Stabia, una cappella marmorea secondo un disegno fatto dall'artista ed approvato dal committente, con una cona o tabernacolo con sculture e figure, pel prezzo di 80 ducati d'oro, di cui ne ebbe anticipati 20. La cappella doveva essere ad *instar et similitudinem cappelle nobilis Francisci Coronati sistentis et hedificate intus Ecclesiam Sancte Marie Annunziate de neapoli altitudinis a terra usque ad summitatem cornicis palmorum decem et octo de canna et longitudinis palmorum XIII* (1); anche qui dunque si pigliava a modello, come per la cappella dei Recco in S. Giovanni a Carbonara, questa cappella del nobile Francesco Coronato edificata da Malvito nella chiesa dell'Annunziata, e di cui oggi non esiste più traccia. Ma quando aveva già iniziato il lavoro (che doveva esser consegnato prima del marzo 1506), Tommaso dovè allontanarsi da Napoli, non sappiamo per quale ragione e destinazione, ed il termine era spirato senza che il committente fosse stato soddisfatto. Allora il 4 marzo 1506 Giovan Tommaso de Como, figlio di maestro Tommaso, Marco Siciliano di Napoli, Mauro di Amato di Gifono, Iohanne de Carraria, marmorarii, e Protasio de Crivelli pittore milanese abitante in Napoli, promettono stante l'assenza di Tommaso Sumalvito, di compiere essi l'opera iniziata (2), e di consegnarla completa nella bottega di maestro Tommaso in Napoli. E questa volta gli artisti si

Fig. 12. — *Napoli*, Duomo.
Pilastro a lato di un altare nel succorpo.

(1) Filangieri, *Documenti*, III, 89.

(2) « *sponte asseruerunt........ dictum Thomasium ad presens non esse in hac civitate Neapolis et propterea ad contemplacionem et ob amorem quem gerunt erga dictum magistrum Thomasium dictam cappellam percomplere et finire..... ad eorum proprias expensas de marmoribus gentilibus albis et non fumicosis dicte altitudinis et largitudinis et cum cona marmorea cum omnibus illis figuris et sculturis continentibus et annotatis in dicto instrumento et secundum dictum designum, et ipsam finire hoc modo videlicet totam ipsam cappellam reservata dicta cona seu tabernaculo per totam presentem quatragesimam et totum residuum ipsius cappelle dare finitum et percompletum per totum XV diem mensis maij primo futuri* ».

attennero al contratto, perchè il 31 marzo Giovan Tommaso ricevette 20 ducati, e altri 10 il 20 maggio. Infine il 20 novembre 1506 maestro Tommaso, ritornato in Napoli e suo figlio, ricevono gli ultimi otto ducati.

Dei resti della cappella Miroballo, trasportati nel 1835 nella chiesa dei cappuccini a Quisisana a Castellammare (1) diremo in seguito.

L'assenza di Tommaso da Napoli, non si era molto prolungata; partito certo qualche mese dopo il settembre 1505, nell'agosto del 1506 già era tornato, poichè il 18 di questo mese si obbligava col magnifico signore Galeazzo Caracciolo di fare per la sua cappella in S. Maria di Donna Regina, una spalliera di marmo alta dodici palmi, con cornicioni, figure, armi ed epitaffio, secondo un disegno fornito dall'artista; e i cornicioni dovevano aver la giusta misura che si osserva nelle

Fig. 15. — *Napoli*, Duomo. — Sottarco di altare nel succorpo.

cose antiche (2), e la detta spalliera doveva esser pomiciata, lustrata e finita come l'opera ed il cantaro sepolcrale fatto ad istanza del signore Antonio de Alexandro e del Vescovo di Aversa, esistenti nella chiesa di Monte Oliveto. E nei cinque tondi esistenti nell'opera, maestro Tommaso si obbligava di fare quelle figure che avrebbe voluto Galeazzo, ed anche il ritratto dello stesso Galeazzo dal naturale (3), e nello spazio esistente nel mezzo si obbligava di incidere l'epitaffio che gli verrebbe dettato; e il tutto nello spazio di cinque mesi, per il prezzo di 12 oncie di carlini d'argento (4).

Questo documento è importantissimo poichè, mentre la spalliera della chiesa di Donna Regina non esiste più (5), i monumenti di Monteoliveto vedonsi ancora, sebbene non integri. Ne tratteremo in seguito.

Il 7 novembre 1506, maestro Tommaso contratta con Margherita Puderico badessa del convento di S. Sebastiano, per *uno cantaro marmoreo* nella chiesa di S. Domenico, da farsi prima della Pasqua ventura, con figure di marmo, cioè un arco e cinque figure « *videlicet una virgene maria cum filio duobus angelis et cum figura de relevo quondam comitis armati et alia figura a facie cantari mulieris videlicet dicte*

(1) Vedasi Filangieri, *Documenti*, III, 91-92 nota.

(2) « *Qui cornicioni habeant esse finiti et mensurati prout requiret mensura sua secundum antiquum* ».

(3) « *Eciam faciem ipsius domini galiacii de naturali* ».

(4) Filangieri, *Documenti*, III, 93-96.

(5) E. Bertaux, *Santa Maria di Donna Regina*, pag. 148.

comitisse ». E il cantaro sia alto 17 palmi e largo 10 alla base, e poichè nel disegno fatto dal maestro vi sono « *figure a parte inferiori, dicte figure non debent ibidem fieri et loco ipsarum est faciendus unus sedialis et una lapis intera cum scuto armorum Ursini et de Lagni* »; il tutto pel prezzo di ducati 80.

In margine è segnata la nota seguente: « *Anno 1507, IX septembris Johannes tomasius de Como filius legitimus et naturalis dicti thomasii, recepit a domina Laudomia de Alagna filia dicti comitis pro cantaro predicto ac pro parte sibi tangenti ducatos octo ad complementum ducatorum XX pro factura dicti cantari* » (1). Il monumento di Mariano d'Alagno conte di Bucchianico e di sua moglie Caterina Orsini esiste tuttora nella cappella del Crocifisso in San Domenico Maggiore.

Il 4 agosto 1507 Tommaso fa da testimone al contratto in cui Pietro Belverte di Bergamo promette di scolpire ventotto figure del presepe della cappella del Crocifisso in S. Domenico Maggiore (2).

Il 16 settembre 1507 Tommaso fa da testimone in una vendita di marmi gentili che maestro Antonio di Guido da Carrara fa a messer Galeazzo Caracciolo per farne due fontane (3).

Il 2 luglio 1508 Tommaso (4) fa il suo testamento: in esso dichiara di dovere alla chiesa ed ospedale dell'Annunziata per tre anni di pigione della casa in cui abita, ducati 39, dei quali 4 ne ha pagati e 9 ha dati per conto dell'Annunziata a maestro Pietro Belverte Veneto per fattura della porta grande della chiesa. Inoltre dichiara essergli dovuti dall'Annunziata 3 ducati per fattura *duarum superciliarum de marmore factorum per ipsum testatorem in dicta porta magna dicte Ecclesiae Annuntiate*, e altri ducati 5 per altri lavori di marmo da lui fatti *et positi in summitate lammiae cappellae noviter constructae in dicta Ecclesia ubi olim erat cappella Sanctae Mariae de Succurso;* e ducati 15 *pro pretio unius lapidis marmorei positi in sepultura precessoris Episcopi Lesinensis sepulti in dicta Ecclesia in quo est scultura unius episcopi;* e 30 ducati per resto di factura della cappella di Maria Brancaccio da lui eseguita nella stessa chiesa. Nomina erede il figlio Giovan Tommaso de Sumalvito che non è ancora chiamato magister (5).

Dopo questa data il nome di Tommaso non appare più nei documenti, probabilmente egli non sopravvisse a lungo.

Prima di passare all'esame stilistico dell'opera di Malvito, parliamo di un busto di una bellissima giovane nolana da lui eseguito, del quale abbiamo memoria in alcuni sonetti del Tebaldeo (6), e nell'opera del medico ed umanista Ambrogio Leone sulla città di Nola, pubblicata nel 1514. In questa opera parlando della famiglia nolana dei Notari, ricorda il Leone una venustissima fanciulla, Beatrice e scrive: « hanc Thomas Malvicus sculptor praestantissimus e marmore finxit, sed inter coelandum creduntur Gratiae atque Horae affuisse, opificisque oculos illuminasse, manusque eruditissimas reddidisse »; lodi da non prendersi alla lettera, e comuni del resto nel linguaggio umanistico, anche per opere d'arte che non le meritavano. Dai sette sonetti del Tebaldeo apprendiamo che l'opera era stata com-

(1) Filangieri, *Documenti*, III, 583.

(2) Filangieri, *Indice*, II.

(3) Filangieri, *Documenti*, III, 96.

(4) « *Mastro Thomaso de Sumalvito de la terra de Como de le parti de Lombardia marmoraro* ».

(5) Filangieri, *Documenti*, III, 97-98.

(6) F. Percopo, *Una statua di Tommaso Malvico ed alcuni sonetti del Tebaldeo* - *Napoli Nobilissima*, II, 1893, pag. 10.

messa dallo stesso Ambrogio Leone innamorato della bella Beatrice; che si trattava; di un busto (1); che lo stesso Leone aveva commesso i versi al Tebaldeo; che, come talora nei documenti, il nome del nostro artista si scrisse anche *Malvicho*. Di più non ci dicono i sonetti, pieni delle solite iperboli:

> Che non può l'arte? Io so che sei lavoro
> de pietra, e quando ho ben tue membre scorte
> m'inganno; e corro ad abbracciarte forte,
> poi di vergogna in viso mi scoloro.

Il busto fu certo eseguito prima del 1499, data dell'edizione delle rime del Tebaldeo (2).

*
* *

Sul figlio di Malvito, Giovan Tommaso, le notizie documentali sono molto più ristrette, e ciò è dovuto forse al fatto che la ricerca del Filangieri si è arrestata agli atti notarili dei primi anni del Cinquecento.

I documenti si limitano anzi alla cappella e monumento di Giovannello de Cuncto in S. Maria delle Grazie a Caponapoli (3).

Il 13 agosto 1517 tra il priore Fra Girolamo da Brindisi, come rappresentante l'eredità del magnifico messer Joannello de Cuncto segretario dei re aragonesi e *magistro Joannethoma de Coma de neapoli scarpellino*, si stipula un contratto per l'esecuzione di una cappella di marmi bianchi e gentili, con quattro archi, una cona con l'altare e la figura della Madonna col Bambino e due angeli, e intorno alla Madonna *le anime marmoree de meczo relevo*, e *uno cantaro marmoreo con la figura seu statua de messer Joannello et soa mogliera, de tucto relevo messer Joannello et meczo sua mogliera*, pel prezzo di ducati 1100 da pagarsi in varie volte. Documenti successivi del 1518, 19, 20, 21, 23, registrano pagamenti di parti della somma, e infine il 15 marzo 1524 maestro Giovan Tommaso si dichiara pienamente soddisfatto (4). Della cappella e del monumento diremo in seguito.

Antonio Muñoz.

(Continua).

(1) Questo almeno ci pare indichino i due versi: *Tolse il sculptor la minor parte d'ella | abbagliato dagli occhi ardenti e honesti.* Statue-ritratti dell'intera persona non si facevano in quel tempo se non pei monumenti sepolcrali.

(2) Il Percopo si preoccupa di stabilire dove il Tebaldeo abbia potuto vedere il ritratto, e in che anno, e fa varie ipotesi. Ma più probabilmente il poeta scrisse quei versi senza aver veduto mai il busto della bella Beatrice!

(3) B. Capasso in *Arch. storico per le provincie napoletane*, 1881, pag. 531. Filangieri, *Documenti*, IV, 148.

(4) Filangieri, *Documenti*, IV, pag. 150; E. Bernich, *Il monumento di Giovannello de Cuncto nella chiesa di S. Maria a Caponapoli e il suo architetto e scultore.* — *Napoli Nobilissima*, 1905, pag. 151.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

VENETO

CIVIDALE. — Museo archeologico. — Il conte Carlo Lauckoroùski di Vienna ha donato al Museo di Cividale una copia della grande opera di Wieman e Swoboda « Der Dom von Aquileia — Sein Baut und seine Geschichte », opera pubblicata a spese del donatore.

LOMBARDIA.

MILANO. — Gabinetto numismatico di Brera. — È stata acquistata una parte di una collezione di monete antiche e medioevali per L. 1276, già appartenenti ai fratelli Cherici.

EMILIA.

ESTE. — Museo Nazionale. — Il Senatore Domenico Coletti, giureconsulto e patriota, deceduto recentemente in Padova, ha legato al Museo Nazionale Atestino due medagliette senatoriali a lui appartenute.

PARMA. — R. Museo di antichità. — Sono stati acquistati, per L. 300, due tavole intarsiate e dorate del sec. XVIII.

LAZIO.

ROMA. - Museo Nazionale romano. — Il sig. Venerando Verzi ha donato al Museo nazionale romano dieci monete di bronzo, e cioè due piccoli bronzi imperiali romani di Tetrico e di Costantino, un gran bronzo Alessandrino di Antonino Pio, cinque bronzi imperiali greci delle zecche d'Asia Minore (Tiberio, Agrippina, Settimio Severo, Giulia Domna), un bronzo dei Seleucidi e uno a leggenda greca, ma non determinabile per il suo stato di corrosione.

— Il Ministero ha autorizzato il Direttore del Museo nazionale romano a far eseguire una serie di lavori per la sistemazione del medagliere, consistenti nel robustamento di due porte e due finestre, nella pavimentazione di una sala e nella costruzione di dieci scaffaletti atti a contenere 19200 monete. La somma preventivata è di L. 800.

— È stato acquistato per lo stesso Museo un torso marmoreo di Bacco, per L. 228, già appartenente al sig. Carlo Benedettini.

— Per lo stesso Museo è stato acquistato, per L. 2503,12, un medaglione d'oro di Costantino I, già posseduto dal sig. Jaffè.

— **R. Museo preistorico kircheriano.** — È stata acquistata, per L.900, dal sig. Giovanni Maria Segni, una stele antica proveniente da Fano.

— Il comm. ing. Gian Battista Traverso ha inviato, come negli anni precedenti, al Museo preistorico-etnografico di Roma, una copiosa e svariata serie di oggetti provenienti dalla stazione neolitica di Alba.

— È stato acquistato, per L. 250, un sestante ponderale, proveniente da Alba Fucense, già posseduto dal sig. Benvenuto Bartoli.

— **Galleria Nazionale e Gabinetto delle stampe.** — Il principe don Baldassarre Odescalchi ha offerto in dono alla Galleria Nazionale di Roma una tela dipinta ad olio, racchiusa da cornice dorata.

Il quadro rappresenta la piazza di Campo dei Fiori, dove è innalzata la forca. L'opera è del secolo XVIII; il Gabinetto delle stampe possiede una incisione di Giuseppe Vasi, che riproduce identicamente il quadro nella parte architettonica.

ITALIA MERIDIONALE.

NAPOLI. — Museo di S. Martino. — La Duchessa di Albaneta ha donato al Museo di S. Martino un pregevole ritratto ad olio del suo antenato, barone Carlo Cosenza, noto e forte commediografo napoletano.

— È stato assegnato al Museo di S. Martino un dipinto del '400, già posseduto dalla famiglia Strozzi di Firenze, rappresentante una veduta del golfo di Napoli, recentemente acquistato al prezzo di L. 6000.

— **Museo Nazionale.** — Il sig. Pasquale Elia ha donato al Museo nazionale di Napoli una importante lapide con iscrizione di *T. Tesio Antiano,* rinvenuta casualmente in Pozzuoli.

— Per lo stesso Museo è stato acquistato un denaro di argento di Adelchi, per L. 250.

PALERMO. — Museo Nazionale. — È stata acquistata per il Museo Nazionale di Palermo una collezione di maioliche antiche al prezzo di L. 6000, già possedute dal sig. Salvatore La Farina.

MONUMENTI E SCAVI.

ROMAGNA.

RAVENNA. — Al Comune di Ravenna è stato accordato un sussidio di L. 4000 per gli scavi di Porta Aurea.

LAZIO.

PALESTRINA. — È stato accordato al Comune un sussidio di L. 200, per contributo nelle spese per gli scavi in corso in quella città.

VARIE.

Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti.

Il 25 gennaio scorso si è radunato per la prima volta, presso il Ministero della Pubblica Istruzione, il Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti, recentemente nominato dal ministro Rava in esecuzione alla legge 27 giugno 1907. Il Consiglio, come è noto, viene a sostituire la Commissione Centrale per i monumenti e le opere di antichità e d'arte e la Giunta Superiore di Belle Arti, e si divide in tre distinte sezioni.

La prima si occupa delle antichità preistoriche e classiche e si compone dei seguenti consiglieri effettivi: On. Felice Barnabei, Senat. Domenico Comparetti, Comm. Giacomo Boni, Prof. Antonino Salinas, Direttore del museo Nazionale di Palermo, Prof. L. A. Milani, Direttore del museo Archeologico di Firenze, Prof. Giulio De Petra, dell'Università di Napoli, Prof. Gherardo Ghirardini, Direttore del museo di Antichità in Bologna, oltre i due consiglieri supplenti Prof. Giuseppe Gatti e Prof. Paolo Orsi, Direttore del museo Archeologico di Siracusa.

La seconda sezione si occupa delle questioni di arte medioevale e moderna e si compone dei seguenti consiglieri effettivi: Senat. March. E. Visconti-Venosta, vice Presidente del Consiglio, Professor Adolfo Venturi, dell'Università di Roma, On. Pompeo Molmenti, Prof. Camillo Boito, Com-

mendator A. D'Andrade, Prof. Luigi Cavenaghi, Comm. Primo Levi, oltre i due supplenti Prof. Giulio Cantalamessa, sopraintendente alle Gallerie e alle opere d'arte in Roma e Comm. Domenico Gnoli.

La terza sezione infine, che si occupa dell'arte contemporanea, si compone dei seguenti Consiglieri effettivi: Architetti: Prof. Alfonso Guerra, Prof. Riccardo Mazzanti; scultori: Prof. Davide Calandra, Prof. Leonardo Bistolfi, Prof. Ettore Ferrari, Prof. Lodovico Pogliaghi; pittori: Prof. Aristide Sartorio; oltre i due supplenti, che sono: l'architetto Prof. Ernesto Basile e lo scultore Prof. Achille D'Orsi.

Segretari delle tre sezioni sono i Dott. Arduino Colasanti, Valentino Leonardi e Giuseppe Biraghi.

Il Consiglio Superiore, a sezioni riunite, ha preso conoscenza dei provvedimenti già attuati dal Ministero, per opera soprattutto del prof. Salinas, a protezione dei monumenti e delle opere d'arte nelle Regioni devastate dal terremoto.

Le *Sezioni I e II* hanno poi esaminato alcune proposte di competenza mista.

Hanno votato un ordine del giorno, proposto da Giacomo Boni e Luigi Cavenaghi relativamente ai restauri delle pitture della casa di Livia al Palatino, nella quale si faranno dei saggi di ripulitura, che il Consiglio riesaminerà nella riunione primaverile.

Interrogate dal Ministero circa il riordinamento dei marmi del campanile pisano, le due Sezioni hanno espresso il parere che, non appena la Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti abbia rimessa una sua relazione, sia invitata sul luogo una Sottocommissione la quale riferirà nella prossima sessione, alle tre Sezioni riunite del Consiglio.

Archeologia. — La *Sezione I* tra le molte deliberazioni prese, ha espresso parere contrario alla istituzione in forma legale del Museo forense, proponendo che esso si intitoli invece: « Depositi del Foro »; ha incaricato il comm. Boni di studiare e presentare una proposta concreta per l'illuminazione così delle Terme di Tito come delle tombe di via Latina; ha proposto la costruzione di una tettoia preservativa contro lo sgretolamento di alcuni tratti delle mura del Palatino e l'esecuzione di alcune ricerche sistematiche in continuazione dell'area esplorata; ha affidato al comm. De Petra l'incarico di redigere e presentare a S. E. il Ministro un rapporto sui lavori compiuti dalla Commissione speciale per la esplorazione di Ercolano; ha delimitati i confini di giurisdizione delle due soprintendenze archeologiche di Roma e Firenze. Ha infine proposto a S. E. il Ministro l'acquisto di un busto romano, di una testa marmorea, di un frammento architettonico e di alcune collezioni antiquarie.

Arte medioevale e moderna. — La *Sezione II* ha trattato di più che 70 argomenti.

Tra i più importanti provvedimenti da sottoporre all'approvazione del Ministro, sono da notare i pareri favorevoli alla proposta di acquisto della monumentale chiesa di S. Maria di Falleri presso Norma; al regolamento edilizio di S. Maria del Monte sopra Varese; al progetto di lavori nel Palazzo Provinciale e Duomo Vecchio di Siena; all'autorizzazione per la vendita al Comune di Ascoli Piceno di oggetti d'arte appartenenti all'ospedale di quella città; alla domanda di cancellazione dal catalogo degli oggetti di sommo pregio di due ritratti già attribuiti a Tiziano; all'acquisto di uno « Sposalizio di S. Caterina » del Sodoma per la Galleria Corsini in Roma; di un quadro del Graumoisero per la R. Pinacoteca di Torino; di un'ancona di Bartolomeo di Verona per le RR. Gallerie di Venezia e di una statua lignea pel Museo del Bargello in Firenze.

Per i progetti di ricostruzione del monumento al cardinale De Bray a S. Domenico in Orvieto, il Consiglio ha rimessa ogni proposta alla sessione ventura, dopo che due fra i suoi componenti abbiano eseguito un sopraluogo. Circa i lavori della scalea di accesso alla Loggia papale di Viterbo, il Consiglio volle interrogare l'ing. Marchetti e l'ing. Guidi dell'Ufficio tecnico per i monumenti di Roma che eseguì i lavori e l'avv. Egidi e l'ing. Saveri, rappresentanti l'Associazione per la conservazione dei monumenti di Viterbo, la quale aveva formulate accuse di carattere tecnico-artistico sull'operato dell'Ufficio governativo.

Arte contemporanea. — La Sezione II ha discusso ed approvato, facendo lievi modificazioni, il progetto circa la riforma del pensionato artistico nazionale: ha approvato il progetto circa la istituzione di borse di studio per l'arte, in quelle regioni ove non sieno già siffatte borse, e proposto come debbano essere ripartite, fra diverse regioni, le borse di studio medesime; ha anche approvato la proposta di sostituire agli attuali premi scolastici negli istituti di Belle Arti (piccoli premi di denaro, medaglie) la concessione di viaggi d'istruzione a Venezia ed altrove; ha proceduto ad un minuto esame delle opere d'arte esistenti nella Galleria nazionale di arte moderna e proposto che, a darle il carattere di una raccolta veramente eletta del movimento artistico moderno, in Italia, sieno tolte da essa molte opere di pittura e di scultura, la maggior parte delle quali potranno venir destinate alle Gallerie regionali di arte moderna.

ha discusso intorno alla allogazione di nuovi lavori d'incisione per la R. Calcografia e propose che sieno date ad eseguire due nuove acqueforti su oggetti da determinarsi;

ha discusso circa la convenienza di mantenere il rilascio per titoli della licenza di professore di disegno architettonico, proponendo che, data la finalità pratica di questo titolo, si continui, con le opportune cautele, a conferirlo;

ha fatto voto che per il conseguimento dell'abilitazione all'insegnamento del disegno nelle scuole tecniche e normali, siano istituiti corsi speciali completamente distinti da quelli propri degli istituti di belle arti, ed ha opinato che temporaneamente possa ancora conferirsi per titoli l'abilitazione predetta, con opportune cautele;

ha preso in esame numerose offerte di opere d'arte per la Galleria d'Arte Moderna in Roma, proponendo l'acquisto di un solo dipinto;

ha discusso e concretato le proposte da farsi per organizzare una esposizione di arte italiana in Buenos Ayres; ed ha discusso intorno alle esposizioni di Belle Arti che quest'anno meritano di essere visitate per gli acquisti da farsi da parte del Governo e propone che siffatti acquisti sieno fatti nella Mostra internazionale di Venezia ed in quella di Roma.

Roma — Scoperte archeologiche sul Gianicolo.

Fin dal giugno 1908 vennero iniziate sul Gianicolo alcune ricerche intorno alla sorgiva dell'antica fonte Furrina, vicino alla villa Wurtz, già Sciarra.

Lo scavo dette presto risultati assai notevoli. Fu messa interamente allo scoperto una specie di corte rettangolare a cui si discendeva per mezzo di tre larghi gradini, la quale aveva in fondo dalla parte del monte un santuario formato di una cella non molto grande, divisa lateralmente in due recessi con nicchie per le deità. Nel mezzo della stessa restavano le tracce di un'ara triangolare, costruita di mattoni e incavata sul lato anteriore per preservare un piccolo simulacro.

Così questa cella come il recesso hanno dato pochissimo materiale archeologico e storico, come importa poco la scoperta di una iscrizione latina incisa tutta in giro a una lastra di marmo, che in origine costituiva il piano di una mensa e poi fu usata per soglia della porta del principale recesso. L'iscrizione ricorda una dedica di un certo Gaionas: *Pro salute et reddita et victoria imperatorum augustorum Antonini et Commodi.*

Nella cella stessa, di fianco all'ara triangolare, si scoprì un tronco di statua di Giove seduto sul suo trono. Nel procedere degli scavi, sotto il piano della corte si trovarono, deposte in tre stratificazioni, grosse anfore olearie contenenti avanzi di sacrifizi, cioè ossa di animali. Tutte le anfore erano inclinate con la bocca verso il nord. Ciò dimostra che, dopo ciascun sacrificio, si usava deporre un'anfora nella favissa o stipe del tempio.

Le scoperte più importanti si fecero in questi giorni. Sulla fine di dicembre, nel punto più basso in corrispondenza della porta opposta al sacrario accennato, furono messe allo scoperto due celle a pianta poligonale e simmetriche, le quali avevano accesso dalla corte medesima e prendevano luce dai lati per mezzo di due grandi finestre. Nella cella di sinistra fu trovata, accanto a un tronco di colonna di cipollino, una statua di Bacco in marmo greco di buono stile con avanzo di doratura sulla testa e sulle mani. Nella settimana scorsa entro la grande nicchia, risultante da uno spazio interposto fra le due celle poligonali, venne in luce una statua di stile egiziano, ma di età adrianea, in basalto tenero, rappresentante una divinità con braccia distese, nei cui pugni originariamente dovevano essere inseriti oggetti simbolici di bronzo. Fu poi strano il ritrovamento di tre cadaveri bene allineati lungo la parete di questa nicchia.

La scoperta, veramente singolare, è quella avvenuta sabato 6 febbraio e concernente un rito di consacrazione. Dinanzi alla nicchia ricordata fu messa a nudo una grande ara o basamento di ara triangolare con vertice rivolto ad Oriente, costruita di mattoni e coperta di intonaco. Nel mezzo era incluso un pozzetto a pianta quadrata, coperto di tre laterizi bipedali.

Rimossa questa copertura, si potè vedere nel fondo del pozzetto rimasto vuoto da infiltrazioni, una statuetta di bronzo, forse rappresentante Kronos, deità mitriaca, nudo, avvinghiato intorno da un drago. In giro alla statuetta e in corrispondenza di ciascuna insenatura, formata dalle spire del drago, era deposto un uovo. Tutto è in stato di perfetta conservazione.

La scoperta è straordinaria, veramente e enigmatica. Nell'opera sua poderosa, Franz Cumont aveva già osservato che il Kronos circondato da un serpente, simbolo del tempo infinito, doveva esser penetrato nei misteri di Mitra per prestito fatto dai Semiti.

Non è quindi strano che questa bizzarra figurazione si trovi in un santuario Siriaco.

L'adorazione del *tempo* come supremo principio d'ogni cosa, è d'origine astrologica. I Caldei — astrologi orientali — la immaginarono per primi, e la imposero ai misteri di Mitra e ai culti Siriaci, come ora vien dimostrato dal fatto.

Le uova devono essere un emblema dell'*origine*, dacchè il Tempo divino è considerato *Causa suprema*.

Un bassorilievo di Modena, di cui trattò dottamente lo stesso Cumont nella *Revue Archèologique*, 1902, I, ci mostra il Kronos mitriaco tra due mezze uova, fiammeggianti, una metà sopra la testa, l'altra metà ai piedi.

Non a caso, l'ara, è di forma triangolare: questa forma si trova pure altrove (base con una dedica a Ahriman deo Arimanio al Vaticano CILVI, 47, *Mon. Myst. Mithra*, I, iscriz. 27) ed è ispirata da quel simbolismo che prestava una quantità di significati misteriosi al triangolo. Nondimeno, una definitiva determinazione del significato della singolarissima figurazione potrà esser fatta solo dopo che uno studio particolareggiato di essa avrà rivelato e chiarito il carattere di tutti i suoi vari elementi.

I° Centenario del R. Conservatorio di musica « G. Verdi » in Milano e Congresso musicale didattico.

Il R. Conservatorio di musica di Milano, fondato nel 1807 per volontà di Napoleone, con decreto a firma del vicerè Eugenio Beauharnais e aperto agli studi l'8 settembre 1808, ha celebrato il proprio centenario con una serie di festeggiamenti, commemorazioni e concerti e con un Congresso nazionale didattico.

La cerimonia inaugurale del Congresso si svolse la mattina del 15 dicembre nel Salone dei concerti, alla presenza di circa 500 congressisti convenuti da ogni parte d'Italia. Pronunciarono discorsi il prefetto conte Panizzardi per il Governo, il sindaco senatore Ponti, il cav. Alberto Salvagnini, rappresentante il Ministro della P. Istruzione, il conte Bertier, delegato francese, ed altri. Il cav. Salvagnini, a nome del Ministro Rava, impedito dai lavori parlamentari di assistere alla lieta festa, dopo avere ricordato le glorie del Conservatorio e le benemerenze della città di Milano verso l'Istituto stesso e verso l'arte musicale, rivolse un caldo ed applaudito saluto ad Arrigo Boito e al valente direttore M.° Gallignani, e accennò quindi alla importanza del presente Congresso che, ispirandosi a propositi pratici per la utilità della scuola, raccoglieva opportunamente la grande famiglia dei musicisti italiani, non più convocata dopo il Congresso del 1881.

Rilevata poi l'importanza che ha la scuola nello sviluppo delle energie artistiche del paese, e fatta una particolareggiata esposizione delle condizioni dei nostri istituti musicali, dei loro bisogni, delle più gravi questioni da risolvere a fine di dare ad essi un migliore e più moderno assetto e al loro personale un trattamento conveniente e dignitoso, concluse esprimendo la fiducia che le proposte del Congresso avrebbero costituito un prezioso contributo alla attuazione delle invocate riforme.

A presidente del Congresso fu nominato il M.° Falchi di Roma; vicepresidenti i M. D'Arienzo di Napoli e Tacchinardi di Firenze; segretari i M. Fano di Parma e Zuelli di Palermo. Le dieci sezioni tennero ben 44 adunanze; vi furono inoltre varie sedute plenarie del Congresso, e riunioni della Commissione dei direttori dei Conservatorii per la discussione delle questioni speciali riguardanti le riforme degli istituti stessi.

Furono approvati 95 ordini del giorno, fra i quali vanno ricordati quelli: per le biblioteche popolari di cultura musicale, per la pubblicazione di opere storico-critiche di carattere popolare, per la fondazione di una università musicale, per la specializzazione dell'insegnamento della composizione, per un migliore indirizzo della critica, per la semplificazione delle partiture orchestrali, per i concerti popolari, per il miglioramento economico dei professori, per l'aumento della cultura letteraria nei Conservatori, per l'affermaztone del carattere di italianità nel nostro insegnamento musicale, ecc.

Per acclamazione si designò Roma a sede del secondo Congresso nazionale nel 1911, e Milano a sede di un Congresso internazionale nel 1913, cadendo in quell'anno il centenario della nascita di Giuseppe Verdi e di Riccardo Wagner.

La sera del 21 fu inaugurato, con un concerto, il nuovo grande Salone da Concerti, costruito per pubblica sottoscrizione. L'elegante sala, ottima anche dal lato della acustica e capace di oltre 3000 persone, fu costruita per geniale iniziativa del direttore Gallignani e sotto la direzione degli architetti Bruggi e Nava, in meno di 10 mesi. Al M.° Gallignani fu offerta dai professori, dagli alunni e dagli ammiratori una medaglia d'oro.

EGITTO. — Scavi papirologici. — Il Ministero ha autorizzato il prof. Schiaparelli, capo della Missione Archeologica italiana in Egitto, ad aiutare le indagini della Società italiana per la ricerca dei papiri greci e latini in Egitto, e a sorvegliare gli scavi papirologici nella concessione italiana di Eschmunèn, preparando e addestrando ad essi il giovane archeologico Dr. A. Frova.

IESI. — Documenti e memorie di Gaspare Spontini in Majolati. — Il Ministero, avendo avuto dalla Prefettura di Ancona, notizia del rinvenimento in Majolati di un baule contenente carte appartenenti all'insigne autore della *Vestale*, incaricò il prof. Francesco Vatielli, bibliotecario del Liceo Musicale di Bologna, di fare un sopraluogo per esaminare quei documenti ed anche per riferire sulla conservazione delle memorie spontiniane ivi esistenti. Il prof. Vatielli ha redatto una pregevole relazione, nella quale, dopo avere constatato che gli atti e i carteggi contenuti nel baule rinvenuto riguardano esclusivamente le proprietà del Maestro in Majolati ed hanno perciò scarsa importanza biografica, deplora che la maggior parte dei preziosi oggetti, lasciati in eredità al Comune e all'opera pia fondata dallo Spontini, sia andata dispersa, e conclude proponendo provvedimenti per una migliore conservazione e sistemazione delle scarse reliquie rimaste.

— La Sezione I del Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti ha espresso parere favorevole all'unificazione delle entrate al Foro Romano ed al Palatino, con un'unica tassa d'ingresso di L. 1,50, proponendo un accesso principale dalla parte della Basilica Emilia ed uno secondario dal lato della *Summa sacra via*.

La Sezione ha infine espresso il desiderio che si studi il modo di istituire sul Palatino, possibilmente nel villino Mattei, un servizio di refezione per uso dei visitatori.

CONCORSI

A memoria del grande avvenimento seguito nell'anno 1710 per l'annessione della provincia della Livonia e di Riga all'impero Russo, verrà eretto, per concorso internazionale, in Riga, un monumento all'imperatore Pietro il Grande.

La statua rappresentante l'imperatore dovrà essere in bronzo e poggierà sopra un basamento di granito; l'altezza complessiva sarà di circa 9 metri sul livello stradale.

Il monumento sorgerà sopra una delle maggiori strade della città e cioè sul Boulevard Alessandro.

Il costo del monumento potrà ascendere a 50,000 rubli (L. 132,500) e i modelli, che dovranno essere ad 1|8 della grandezza naturale, dovranno essere inviati a Riga non più tardi del 1° maggio.

Sono anche stabiliti tre premi per i migliori concorrenti, di 1500, 1000 e 500 rubli.

Per le opportune informazioni gli artisti potranno rivolgersi direttamente al Comitato per l'erezione di un monumento a Pietro il Grande in Riga (Adr. Stadtamt, Königstrasse, 5).

DOTT. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1909 — Tip. Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.

Prezzo per l'abbonamento annuo al

BOLLETTINO D'ARTE

DEL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA

ITALIA	per un anno . . .	L. **25** —	franco di spese postali.
	un numero separato.	» **2 50**	» »
ESTERO	per un anno . . .	L. **30** —	franco di spese postali.
	un numero separato.	» **3** —	» »

Copertina per le annate 1907 e 1908 in tela inglese con impressioni in rosso del fregio sul piatto — L. **3** cadauna.

Avvertiamo i nuovi abbonati che sono disponibili presso l'Editore ancora poche annate 1907 del Bollettino d'Arte al prezzo di L. **12** ciascuna.

ONOTO

ANNO III. FASC. III.

BOLLETTINO D'ARTE

DEL MINISTERO
DELLA P. ISTRUZIONE

NOTIZIE DELLE GALLERIE
DEI MUSEI E DEI MONUMENTI

E. CALZONE, EDITORE

ROMA · MCMIX

SOMMARIO DEL 3° FASCICOLO - *Marzo 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 17 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 1° E 2° FASCICOLO - *Gennaio-Febbraio 1909.*

Il fascicolo consta di 80 pagine con 41 illustrazioni nel testo e 2 tavole fuori testo.

Fig. 14. — *Napoli*, Duomo. — Esterno del sacrario nel succorpo.

Fig. 15. — *Napoli*, Duomo. — Sottarco di altare nel succorpo.

STUDII SULLA SCULTURA NAPOLETANA DEL RINASCIMENTO.

I.

Tommaso Malvito da Como e suo figlio Gian Tommaso.

(Continuazione e fine, vedi numero precedente).

* * *

L'opera più importante tra le molte che eseguì a Napoli Tommaso da Como, educatosi a Marsiglia alla bottega del Laurana, è il succorpo del Duomo.

Da molto tempo i napoletani desideravano di avere nella loro città le reliquie di S. Gennaro e mai questo desiderio si era potuto soddisfare. « Oliviero Carafa, divenuto commendatario del monastero di Montevergine, per la morte di Giovanni cardinale d'Aragona, figliuolo del re Ferdinando I, ottenne da Alessandro VI di potere finalmente trasportare a Napoli le reliquie del Santo. In quel tempo era arcivescovo di Napoli Alessandro Carafa per rinunzia fattagli da Oliviero suo fratello; ed egli andò a Montevergine e, dopo molte difficoltà, riuscì ad avere il corpo del martire cristiano. Esso giunse a Napoli il 13 di gennaio 1497, ma non gli fu fatta alcuna festa per la peste che infieriva: la quale tosto cessò per miracolo del santo, secondo la credenza popolare. Nel medesimo anno, il primo d'ottobre, Oliviero fece gittare la prima pietra della cappella che fu terminata nel 1508. Il cardinale divenuto di nuovo arcivescovo per la morte del fratello Alessandro, collocò sotto l'altar maggiore una forte cassa di bronzo nella quale era un *bauletto* di velluto cremisi, che conteneva le reliquie e le *autentiche* » (1).

L'opera fu terminata invece nel 1506, data che si legge sulla porta della piccola sacrestia (2), e in un'iscrizione già nella cripta, oggi non più esistente, ripor-

(1) Riccardo Carafa, *Il succorpo di San Gennaro — Napoli Nobilissima*, 1892, pag. 13. Si veda anche P. Gioacchino Taglialatela, *Memorie storico-critiche del culto e del sangue di S. Gennaro*. Napoli, 1893, pag. 120-135.

(2) La data 1508 deriva da un passo delle *Historie* di Passero Giuliano (Napoli, 1785, pagina 117): *« Allo 1° di ottubro 1497 che fo martedì se incominzai a fabbricare lo succuorpo dell'Archiepiscopato de Napoli, quale e stato a complire perfino all'anno 1508 ».*

tata nelle antiche guide: *Oliverius Carafa Episcopus Hostiensis S. R. E. Card. Neap. | D. Januario Martyri Pontificique Neap. Patrono Sarcophagum | Hoc Dedicavit | Sacellumque Marmoribus Miro Opere Construxit Ornavitque | Addictis Ei Sacerdotibus | Qui Quotidie Deo Sacrificent | Quibus Dotem Perpetui Proventus Constituit | Iuspa-*

Fig. 16. — *Napoli*, Duomo. — Imposta di bronzo nel succorpo.

tronatus Sacelli Gentilium Esse Voluit | In Primis Dei Honorem Et Laudem Sanctorum Quaesivit | Favete Animis Et Auctori Deo Preces Fundite |

Ann. Sal. MDVI.

Il succorpo di San Gennaro è una cripta rettangolare (fig. 4) lunga metri 12 larga 9, ed alta 5,8, a cui si accede per due scalette che scendono ai due lati del maggior altare della chiesa superiore. Dieci colonne semplici, sormontate da capitelli compositi e disposte in due file, dividono la cripta in tre navi (fig. 5); in fondo a quella centrale si apre un'absidiola quadrata sormontata da cupoletta rotonda, innanzi alla

quale si eleva l'altare [1]. In fondo all'abside è posta una sedia episcopale [2] e tra questa e l'altare è collocata una grande statua del cardinale Oliviero Carafa, inginocchiato in preghiera (fig. 6). In fondo alle navate laterali si aprono delle larghe e profonde finestre oblique [3-4] da cui prende luce la cripta; su ogni lato delle navate stesse vi sono cinque eleganti nicchie (fig. 7) fiancheggiate da pilastri (fig. 8-9) e sormontate da fregi decorati e innanzi ad ognuna di esse è un altare: i lati interni delle nicchie hanno pure pilastri decorati (fig. 10-12) e così i sott'archi (fig. 13 e 15); nel fondo in alto hanno una conchiglia. Nella parete d'ingresso, tra le due scalette, s'apre una porta che mette ad una piccola sagrestia [5] ed ha sull'architrave lo stemma dei Carafa e la scritta SACRARIVM MDVI (fig. 14). Le due scale si inoltrano nella cripta ed hanno nel lato interno una balaustra, mentre nell'altro lato le pareti hanno nicchie e decorazioni. I capitelli delle dieci colonne che tripartiscono il soccorpo sono collegati da fascie decorate le quali vengono a formare sulla soffitta diciotto campi rettangolari [6-23] ognuno portante nel mezzo in un medaglione un busto di santo, e ai lati quattro teste di cherubini alate. Il cielo di ogni nave ha quindi sei di questi rettangoli.

Cominciando dal primo rettangolo in fondo alla nave sinistra, presso la finestra, abbiamo nel mezzo le seguenti figure tutte a mezzo busto:

[11]. San Gregorio vescovo, benedicente, con lo scettro nella sinistra e la colomba all'orecchio. Iscrizione: S. G. G. P. P. (1).

[10]. S. Matteo Evangelista col volume e l'angelo simbolico: S. M. APOSTOLVS EVANGELISTA (Tav. I).

[9]. S. Pietro.

[8]. S. Aspreno, vescovo, barbato. S. ASPRENVS.

[7]. Santo vescovo. Uno dei patroni di Napoli.

[6]. Santo vescovo, senza nome. Patrono di Napoli.

[17]. S. Giovanni Evangelista con l'aquila.

[16]. Madonna col Bambino.

[15] San Marco Evangelista col leone.

[14]. Santo vescovo senza nome, Patrono di Napoli.

[13]. S. Severo vescovo: SEVERVS.

[12]. Santo monaco. Benedetto?

[23]. S. Agostino: S. AVG. EP.

[22]. S. Luca Evangelista, barbato; tiene con la mano sinistra un piccolissimo vitello.

[21]. S. Paolo col libro e la spada.

[20]. Sant'Atanasio vescovo: ATANASIVS.

[19]. S. Eusebio vescovo: EVSEBIVS.

[18]. S. Girolamo che toglie la spina al leone.

Le due scalette per cui si accede al succorpo, son chiuse da porte di bronzo formate ciascuna di due imposte, che sono a griglia nella parete superiore e nell'inferiore portano un'elegante decorazione eguale in tutti e quattro i battenti (fig. 16): nel centro lo stemma dei Carafa e il motto HOC FAC ET VIVES, negli angoli in medaglioni circondati da ghirlande d'alloro, quattro busti di santi; e lungo i lati, in fasce decorative, elegantissime candeliere con sfingi e puttini.

Sulle pareti delle finestre oblique di fondo [3-4] vedonsi cartelle marmoree con stemmi e ghirlande; sulle vôlte due putti alati reggistemmi dalle forme ton-

(1) Le iscrizioni che accompagnano i busti son poste in genere entro cartellini sorretti da putti al disopra dei medaglioni; quasi tutte sono rovesciate di guisa che per leggerle occorrerebbe lo specchio. Evidentemente il lapicida illitterato aveva dei modelli su carta che applicava sul marmo senza capovolgerli.

deggianti. Nelle lunette su cui si imposta la cupoletta che corona l'abside, vedonsi a destra e a sinistra, entro medaglioni, due busti virili a basso rilievo, con giubboni e berretto e lunghi capelli a tratti schematici; nella lunetta di fondo apresi una finestra, in quella anteriore c'è lo stemma dei Carafa.

Fig. 17. — *Napoli*, San Domenico Maggiore. — Tommaso Malvito: Monumento Alagno.

Benchè il soccorpo si sia conservato in una quasi perfetta integrità (1), non era ab antico precisamente nelle condizioni attuali. Lo ricaviamo da un'importan-

(1) Prima del 1891 era in uno stato miserando; coperto in varie parti con marmi barocchi colorati e con quadri mediocri che mascheravano gli altaroli; la statua del cardinale era tutta dipinta

tissima descrizione in ottava rima che ne fece fra Bernardino Siciliano in un poemetto in onore di S. Gennaro, composto nel 1503 (1), cioè tre anni prima che l'opera fosse condotta a termine. Questa descrizione dà il nome di Malvito come autore di tutto il succorpo, della statua di Oliviero e delle porte di bronzo. Fra Bernardino descrive non solo le parti già eseguite, ma quelle ancora da farsi, e dichiara di aver attinto le sue informazioni dallo stesso Malvito:

. . . . . intesi riferire
da quil maestro qual non trova paro.

Come già terminata indica fra Bernardino la soffitta coi busti, gli altarini laterali e il centrale, e i pilastri; come ancora da farsi il sepolcro del santo, che si porrà in mezzo al succorpo, sostenuto da quattro Arpie; sul sarcofago vi sarà il corpo di S. Gennaro con due angeli uno a capo e l'altro a' piedi. Al disopra del sarcofago si stenderà la mensa dell'altare e intorno una grata di ferro decorata (2). In mezzo alle due scale, fuori delle porte di bronzo, quindi in una specie di confessione, starà la statua del cardinale:

For de la grata in meczo le doe scale
uno scabello sta polito e necto:
ivi starrà quel digno cardinale
genibus flexis, capite scoperto
innante al Sancto de vita immortale;
manibus iunctis, con suo tucto effecto,
suo grato aspecto verso quel pastore
qual prese per suo digno defensore (3).

Dello scultore così canta fra Bernardino:

Thomase è dicto lo suo grato nomo
da multa gente certo cognoscito,
et de Malvito è lo suo cognomo,
qual ha tante figure ben scolpito,
et la citate soa si chiama Como.
In arte de scoltura stabilito,
lui fo nutrito in quella città sana
subta lo gran ducato de Milana.

In cima alle due scale eranvi due colonne sormontate da architrave; ma insieme con altre sculture che ornavano le pareti delle scale, andarono perdute nelle varie trasformazioni della tribuna del Duomo, l'ultima delle quali fu nel 1744 (4).

di rosso e stava nel mezzo del soccorpo. Del provvidenziale restauro si veda notizia nell'articolo di R. Carafa, *Il succorpo di S. Gennaro — Nap. Nobilissima* 1892, pag. 11.

(1) A. Miola, *Il succorpo di S. Gennaro descritto da un frate del quattrocento - Napoli Nobilissima* 1897, pag. 161-66 e 180-188.

(2) Il sarcofago non fu certo eseguito perchè nessun antico scrittore ne fa menzione. Forse l'attuale altare di fondo era collocato in mezzo al succorpo.

(3) Tale piano non fu poi posto ad effetto, e la statua fu collocata dietro all'altare dove la ricordano gli antichi scrittori. Si vedano sulla controversa questione della collocazione primitiva della statua le giuste ed acute osservazioni del Miola nell'articolo citato.

(4) Fra Bernardino descrive infatti il *Filisteo per mano di David decapitato e Oloferne per mano de Iudicta decollato*, e i *quattro carri dicti triumfali*, del Sole, della Luna, di Mercurio e di Giove; questi ultimi ricordati anche dal Celano e dal De Lellis, come le prime due rappresentazioni vengono indicate dal D'Engenio. Delle figure zodiacali, che secondo il Celano si vedevano pure nelle scale, non rimane che quella dei Gemelli a piedi della scala di destra.

La parte più bella del succorpo sono i pilastri posti ai lati degli altari, imitati certamente da stucchi antichi: in essi Tommaso ha collocato eleganti candeliere a fogliami, con rosette, mascheroni, putti che reggono volumi aperti entro ghirlande, medaglioni con teste imperiali, satiri, fauni, fanciulle danzanti, sfingi, putti reggistemmi, sirene, efebi musicanti, Minerva con elmo lancia e scudo, Nettuno col tridente, il pellicano che nutre col proprio sangue i suoi piccoli. Tra tutte queste figurazioni classiche quasi scompaiono le pochissime cristiane: nell'absidiola, Cristo tra due angeli, a mezzo busto, benedicente; Cristo flagellato; due medaglioni con teste di apostoli.

Fig. 18. — *Napoli*, Chiesa di Monteoliveto. Resti del mon. d'Alessandro (dal Rolfs).

Lo spirito del rinascimento trionfa in questa meravigliosa decorazione; intorno al corpo del santo martire Gennaro danzano seminude le Veneri antiche; nè ce ne stupiremo, poichè più di mezzo secolo prima, quando ancora il classicismo non era così diffuso come agli inizii del Cinquecento, un artista toscano, ma nudrito di sangue romano, aveva osato di porre tra storiette classiche anche figurazioni lascive, sulla porta del maggior tempio della cristianità (1). Ma tra i fregi che Filarete collocò intorno alle porte di S. Pietro, e le decorazioni della cripta di S. Gennaro corre una differenza grandissima: in quelli l'antico s'affaccia attraverso la tradizione medioevale e l'artista lo veste di forme proprie; in queste spirito e forma derivano da classici modelli: è la differenza che passa tra il primo e il secondo rinascimento. Malvito stilisticamente è però ancora un quattrocentista; egli non copia servilmente gli esemplari antichi, ma li scalda con la graziosa vivacità del suo tempo, li ingentilisce, li affina. Non a torto l'ingenuo frate cantava del succorpo:

> è imperatrice de tucte cappelle
> ancor che siano ricche e multo belle (2).

E il Cariteo, alludendo al succorpo:

> Chi può lodare appieno i sontuosi
> Eterni monumenti opra alta e rara... (3)

(1) M. Lazzaroni e A. Muñoz, *Filarete scultore e architetto del secolo XV,* Roma, 1908.
(2) Miola, *op. cit.*, pag. 164.
(3) Chariteo, *Rime*, a cura di E. Percopo, Napoli, 1892, I, 236.

TAV. I. — *Napoli*, Duomo. — Soffitto del succorpo: **S. Matteo Evangelista.**

Malvito ebbe nel suo lavoro numerosi aiuti, ai quali allude anche fra Bernardino nel suo poemetto; alla bottega di lui lavoravano, come ci hanno appreso i documenti, oltre il figliuolo Giovan Tommaso, il giovine Nunziato di Florio, maestro Riccio fiorentino ed altri. Nelle decorazioni dei pilastri regna uno stesso stile, tanto che si possono attribuire tutte ad una stessa mano; o ad ogni modo, se più maestri vi hanno lavorato, essi hanno seguito i modelli di un solo, ed è questi certamente Tommaso Malvito, come è provato dai riscontri con i pilastri della cappella di S. Lazzaro a Marsiglia. L'imitazione da antichi stucchi, che Malvito avrà veduto in qualche villa romana dei dintorni di Napoli, è evidente in tutte queste fini ornamentazioni (1).

Invece una grande varietà di fattura si rileva nei diciotto busti della soffitta: accanto alla Madonna col Bambino, di pretto stile lauranesco, altri busti come ad esempio quello del S. Agostino [23] sono dovuti ad un rozzissimo tagliapietra. Nei diciotto medaglioni si distinguono almeno quattro mani diverse. Il fine scultore lauranesco della Madonna [16], da identificarsi probabilmente con Tommaso Malvito, ha eseguito anche il S. Marco [15], il Santo Vescovo [14], il S. Gregorio [11], il S. Pietro [9], il S. Aspreno [8]; e forse anche il S. Matteo [10], che ad ogni modo è condotto sotto la sua direzione.

Ad un secondo maestro, B, più grossolano, che avvolge le vesti in grosse pieghe, mentre il primo le fa più sottili e aderenti alla persona, spettano i medaglioni di S. Giovanni [17] e di S. Luca [22]; ad un terzo, C, rozzissimo, i medaglioni di due santi vescovi [6, 7], di S. Benedetto [12], e S. Agostino [22]; ad un quarto, D, il S. Girolamo [18]. Allo scultore B, appartengono i putti reggistemmi delle volticelle delle finestre [3-4], e del davanti dell'inginocchiatoio della statua del cardinale. Quest'ultima è povera di forme, con un panneggio grossolano, e appena sbozzata nella parte posteriore; ha grandi occhi ad arco, con le sopracciglia forti e sporgenti, i contorni netti ed ossuti, come nelle figure giacenti di Mariano d'Alagno e di Antonio d'Alessandro a S. Domenico e a Monteoliveto, coi capelli a lunghi tratti schematici, quali pure vedonsi in quelle due teste; queste corrispondenze ci fanno pensare che debba appartenere a Tommaso stesso (2). Lo scultore B, per il riscontro che gli angelotti reggistemmi hanno con quelli del monumento de Cuncto a S. Maria delle Grazie, opera documentata di Giovanni Tommaso, ci pare si possa identificare con costui.

Come a Marsiglia, così nel succorpo, Tommaso da Como appare molto più fine nelle decorazioni che nelle figure; dopo vent'anni che aveva compiuto sotto la direzione di Francesco Laurana la cappella di S. Lazzaro egli appare ancora ligio alle forme del suo maestro.

* * *

Nel 1500, Tommaso eseguiva, come abbiamo appreso da un documento, un sediale marmoreo per Lucrezia del Balzo in S. Giovanni a Carbonara. Il sediale, tramutato in paliotto d'altare, esiste ancora nell' ultima cappella a destra di questa chiesa: è fiancheggiato da due pilastri ornati con candeliere del tipo consueto in Malvito, ed ha nel mezzo lo stemma sorretto da due centauresse, sul dorso delle

(1) Osserva bene il VENTURI, *Storia dell' arte italiana*, VI, pag. 975, che nei pilastri *« lo scultore sembra tagliare con un coltello nello stucco indurito, invece che scolpire nel marmo ».*

(2) Già il FRIZZONI, *Arte italiana del Rinascimento,* Milano, *1891*, avea riconosciuto giustamente che la statua del cardinale era dello stesso scultore del succorpo.

quali stanno in piedi due putti alati, con cornucopie. Al disotto si legge l'iscrizione: « *Lucretia de Baucis Comitissa Burgentiae et Cagiani Ducissa Videns defunctorum Curam Triduo deleri. Ne Posteris Ulla Sui Relinquatur Vivens Hoc Sibi Posuit* ».

Ai lati dell'altare, più in dietro, vi sono altri pilastri con le solite ornamentazioni malvitiane; in quello di destra vi è il simbolico pellicano che nutre i suoi piccoli, come nel succorpo del Duomo. Nell'insieme tutti questi resti del sediale del Balzo non hanno gran valore artistico.

Tra il novembre 1506 e la Pasqua del 1507, Tommaso eseguì il monumento di Mariano d'Alagno († 1477) in S. Domenico (fig. 17), formato, secondo il tipo toscano, da un arco, sotto cui elevasi un poggiuolo preceduto da sediale, e sul poggiuolo il sarcofago, con sopra la figura del defunto e nella parte anteriore quella della moglie di lui. Nella lunetta vedesi una Madonna col Bambino tra due angeli, con tracce di dorature e di fiori (1), del più schietto tipo lauranesco; i pilastri portano candeliere con figurette classiche sul tipo di quelle del succorpo, ma più semplici assai; il sottarco è diviso a cassettoni che hanno vasi di fiori, teste d'angeli e rosoni. Il defunto disteso sul letto con le mani incrociate sul ventre, è tutto chiuso nella sua

Fig. 19. — *Napoli*, Chiesa di Monteoliveto.
Monumento d'Alessandro (dal Rolfs).

armatura; il volto senza espressione, pare ricavato da una maschera funebre, ed ha i capelli lunghi a tratti schematici, come la statua di Oliviero Carafa e i due busti nella cupoletta del succorpo. La figura della moglie di Mariano, Caterinella, è molto schematica, con le pieghe simmetriche a larghi cannelli, il volto pieno, lauranesco (2). Anche il Burger, che pure ha su Malvito idee tutt'altro che precise, riconosce in questo monumento il chiaro influsso di Francesco Laurana, specialmente nella Madonna della lunetta, con le pupille abbassate, i capelli che copron le orecchie, la lieve inclinazione del corpo, le spalle strette; e vi trova giustamente molta analogia con la celebre statua di Noto, del Laurana (3).

Lo stesso scrittore avanza l'ipotesi che possa appartenere a Malvito il monumento di Francesco Carafa († 1470) che trovasi pure nella cappella del Cro-

(1) Sono ancora interamente dorate le ali degli angeli, i nimbi, i fogliami dei pilastri.

(2) Il Rolfs, *Franz Laurana*, pag. 380, scrive che la figura della donna venne inserita nel monumento solo nel 1507. Ma tutto il sepolcro fu fatto in quest'anno, e il contratto parla contemporaneamente delle figure del marito e della moglie. Nel suo *Neapel*, II, 129, Leipzig, 1905, il Rolfs dice che quando vi fu aggiunta la figura della moglie si cambiò l'iscrizione ed alcuni particolari. Ma il contratto del 7 novembre 1506 parla chiaro di un monumento da farsi tutto di nuovo in ogni sua parte.

(3) Burger, *Laurana*, pag. 147. Pure non è mancato chi « *per le forme del modellato* » *(?!)* « *per una certa delicatezza di segno e dolcezza di espressione* » *(!)* ha trovato nella lunetta analogie col Rossellino (*Nap. Nobilissima*, 1905, pag. 183).

cifisso nella parete di contro a quello d'Alagno, ma la identità della posa del defunto non basta, secondo noi, quando tutto il resto è diverso. Le tenui somiglianze dipendono dal fatto che, come Malvito, anche l'ignoto autore del monumento Carafa è un seguace di Francesco Laurana (1).

Nel contratto pel monumento Alagno è detto che nel disegno presentato da Malvito vi erano alcune figure nella parte inferiore, ma che dovevano esser sostituite da un sediale e da una lapide: l'artista aveva dunque concepito un monumento sul tipo di quelli trecenteschi (2) con il sarcofago sostenuto da quattro virtù. Questo tipo che nel caso presente non fu accettato, era stato posto in esecuzione da Malvito nel monumento di Antonio d'Alessandro a Monteoliveto, fatto, insieme con tutta la

Fig. 20. — *Napoli*, Chiesa di Monteoliveto. — Monumento d'Alessandro (particolare).

cappella, nel 1491. Dell'appartenenza a Malvito di questa opera parla, oltre che la strettissima analogia stilistica col monumento Alagno, il documento surriferito del 18 agosto 1506 in cui Galeazzo Caracciolo commettendo a Tommaso una spalliera di marmo, richiede che sia pomiciata, lustrata e finita, « *prout est opus et cantarum factum ad istanciam quondam domini Antonii de Alexandro et domini Episcopi Aversani sistens in ecclesia sancte Marie montis oliveti* » (3). Della cappella, poi disfatta, abbiamo notizie dal De Lellis (fine del sec. XVII) come ancora esistente, col *sontuoso monumento* di Antonio d'Alessandro giureconsulto e vice protonotario e di sua moglie Maddalena Riccio (4): oggi ne esistono solo degli avanzi nella parte an-

(1) L'influsso del Laurana a Napoli è molto sensibile ed esteso: noi tratteremo di tutta la corrente lauranesca napoletana in un prossimo studio. Il monumento di Francesco Carafa ne è uno dei più belli esempi.

(2) Che continuano a Napoli nel '400 avanzato; per es. nel monumento donatelliano di Rinaldo Brancaccio in S. Angelo a Nilo († 1427), in quello di Antonio Carafa († 1438) in S. Domenico, in quello di Tommaso Brancaccio pure in S. Domenico, opera di Jacopo della Pila (1492).

(3) Il Frizzoni, *Arte italiana del rinascimento*, Milano, 1891, pag. 58, e il Rolfs, *Laurana*, pag. 380 nota, dicono che l'attribuzione è fondata solo su caratteri stilistici.

(4) Filangieri, *Documenti*, III, 93, nota *b*.

teriore della cappella del Sepolcro di Guido Mazzoni; e consistono in una lunetta con la Madonna, il Bambino e due angeli, identica stilisticamente a quella del monumento Alagno, che eseguita sedici anni dopo é un'esatta riproduzione di quella; in una spalliera con sediale e cornicione (fig. 18), nelle due figure dei coniugi (fig. 19-20), collocate una sul sarcofago, l'altra nella parte anteriore di esso; la spalliera è divisa in tre campi da quattro pilastrini: in quello centrale v'è lo stemma, nei laterali due vasi ansati da cui partono ramoscelli di gigli (1). Anche le due figure di coniugi ricordano moltissimo quelle del monumento Alagno; le pieghe a bozze e fasce orizzontali sulla manica del marito, si riscontrano in molte figure della soffitta del succorpo; e i capelli a tratti schematici sono identici a quelli di Mariano d'Alagno. Ma, pur avendo gli stessi caratteri del monumento Alagno, i resti della cappella d'Alessandro mostrano un fare più arcaico; nella figura della donna le pieghe a larghi cannelli piatti ricordano quelle della tunica del S. Lazzaro di Marsiglia (2).

La forma primitiva del monumento d'Alessandro ci è data da una stampa del Fendt del 1589 (3), e da un disegno del Boissard (4), qui riprodotto (fig. 21). Sotto un arco sostenuto da pilastri, che ha nei pennacchi gli stemmi della famiglia e nella lunetta la Madonna col Bambino e due angeli, elevasi il sarcofago sostenuto da quattro figure muliebri ben panneggiate, due delle quali riconoscibili agli attributi, la Fortezza con la spada e la Prudenza col serpente (5). Nel disegno del Boissard il sarcofago rimane molto più basso della lunetta in modo che a coprire lo spazio intermedio è distesa una cortina che si prolunga anche nei lati interni dei pilastri; nella stampa del Fendt il sarcofago quasi tocca la lunetta. In entrambe le riproduzioni le Virtù stanno su un gradino; i pilastri sono nudi, ma è probabile che, secondo l'uso di Malvito, portassero delle decorazioni come nel monumento Alagno.

Il contratto che ricorda a modello della lustratura dei marmi il monumento d'Alessandro, accenna pure a quello del vescovo d'Aversa esistente a Monteoliveto. Devesi anche qui ritenere che l'allusione indichi esser pur esso opera di Malvito? Del monumento di Giovan Paolo Arnaldo Vassallo vescovo d'Aversa, rimane oggi la sola figura del defunto disteso sul letto nei suoi indumenti vescovili, mitrato, con le braccia incrociate, collocata su un sarcofago d'epoca posteriore, posto in un'alta nicchia a destra nella cappella del coro; il davanti del sarcofago ha un fregio con mascheroni e due putti che reggono una tabella.

(1) Nel cornicione è la scritta: « *Antonius de Alexandro juris consultus ad suas et suorum reliquias quousque omnes resurgamus reponendas sacellum contruxit et redemptori nostro dicavit MCCCCLXXXXI* ». Il d'Alessandro si costruì dunque il nonumento mentre era ancora in vita, poichè morì nel 1499.

(2) D. ANGELI, *Mino da Fiesole*, Florence, 1905, pag. 53, ignorando l'esistenza del documento, attribuisce la lunetta di Monteoliveto a Mino del Reame. A questo stesso artista assegna l'Angeli (pag. 49) anche un ciborio della chiesa di S. Barbara in Castel Nuovo, che è invece opera documentata del lombardo Iacopo della Pila (Cfr. FABRICZY, *Toscanische und oberitalienische Künstler in Diensten der Aragonesen zu Neapel. — Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1897, pag, 115). A Iacopo sarà dedicato il secondo di questi nostri studi sulla scultura napoletana.

(3) *Monumenta clarorum doctrina praecipue toto orbe terrarum opere virorum* TOBIAE FENDT. Francofurti, 1589, tav. 87.

(4) Il disegno è nella Silloge del Boissard cod. Lat. 12509 della Biblioteca Nazionale di Parigi, a c. 351, ed è ripetuto nell' altro codice Reservé I. 468bis (*Antiquarum inscriptionum suis figuris et imaginibus exacta descriptio Jano Jacobo Boissardo Vesuntino auctore 1597-98*), a c. 194. Sulla vita e i manoscritti del Boissard vedasi HÜLSEN, in *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr. et Belles lettres,* 1905, pag. 544 ss. Debbo la fotografia alla cortesia dell'amico Dr. De Nicola.

(5) Le due altre virtù, la Temperanza e la Giustizia non si possono distinguere, non avendo attributi.

È evidente che la figura del defunto non ha niente a che fare col sarcofago su cui ora è collocata, e oltre che lo stile di questo ultimo, che è almeno di trent'anni posteriore, lo prova il fatto che il letto sporge molto ai due lati del coperchio del sarcofago, pel quale certamente non era destinato. Il monumento del vescovo d'Aversa, opera di Malvito, fu dunque manomesso al principio del Cinquecento, e con tutta probabilità nel 1516 quando fu eseguito il monumento del giureconsulto Giovanni Luigi Artaldo, collocato in una nicchia nella parete incontro, che pure ha un identico sarcofago. Ma la figura dell'Artaldo distesa sul letto, col capo poggiato su alcuni volumi, con berretta e lunga tunica, non può affatto appartenere a Tommaso Malvito, come pensa il Rolfs (1): basta il confronto con la figura di Antonio d'Alessandro per escluderlo assolutamente. Del resto il monumento Artaldo è del 1516, mentre Tommaso Malvito morì poco dopo il 1508. Secondo noi il sepolcro dell'Artaldo é opera del figlio Giovan Tommaso.

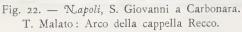
Fig. 21. — *Parigi*, Biblioteca Nazionale. Boissard: Disegno del mon. d'Alessandro in Monteoliveto a Napoli.

Dal luglio 1504 all'ottobre 1505, Tommaso eseguì la Cappella dei Recco in S. Giovanni a Carbonara, per le decorazioni della quale i committenti vollero che riproducesse, come abbiamo veduto, alcune parti del succorpo di S. Gennaro. Ma poco dopo eseguita, la cappella fu manomessa, ed oggi ne rimane il solo arco esterno (fig. 22) che porta nel cornicione la scritta: *Divae Mariae Virgini Christi Jesu Infanti | Hector Recchus et Julia Galeota Coniuges* (2). Si compone di due pilastri sormontati da capitelli sostenenti la cornice; l'interno è centinato. Le due basi su cui elevansi i pilastri, portano putti e festoni; nei pennacchi dell'arco vi sono due me-

(1) Il Rolfs, *Neapel*, II, 129, dà i due monumenti a Tommaso Malvito, senza notare che la figura del vescovo non ha niente a che fare col sarcofago su cui è collocata.

(2) L'arco, avanti al quale è stato posto un altare, fa da cornice ad una mediocre pala della fine del '500, ed è addossato alla parete destra della chiesa: è il secondo altare dopo l'ingresso laterale. Forse i committenti Francesco e Vincenzo Recco saranno stati i figli di Ettore e di Giulia; ad ogni modo non c'è bisogno di prove documentali per attribuire l'arcata a Malvito, come noi facciamo per la prima volta, poichè lo stile parla chiaro.

daglioni con busti di santi; i capitelli portano nel centro gli stemmi dei Recco. I due larghi pilastri laterali son decorati con candeliere classiche; in quello di si-

Fig. 22. — *Napoli*, S. Giovanni a Carbonara.
T. Malato: Arco della cappella Recco.

nistra sui vari piani della candeliera vedonsi medaglioni antichi, due donne musicanti, due guerrieri, il pellicano che nutre i suoi nati col proprio sangue, e in cima una figuretta allegorica, l'Abbondanza col cornucopia; in quello di destra più semplice, si vedono maschere classiche, due donne, due giovani che danno fiato alle

trombe, e in cima la Fede col calice e la croce. Il sottarco è pure tutto decorato e porta due medaglioni per lato, ed uno nella vôlta: in questo c'è un busto dell'Eterno Padre, in quelli di sinistra S. Agostino e S. Tommaso, a destra S. Gregorio e S. Girolamo. La predella del quadro cinquecentesco, è di marmo e divisa in quattro scompartimenti con rozze figurette degli evangelisti seduti a scrivere; sarà stata forse sull'altare della cappella. A Tommaso non possono appartenere che i due pilastri esterni i quali per spirito classico e finezza di esecuzione stanno alla pari delle più belle decorazioni del succorpo; tutto il resto è opera di un collaboratore assai debole; poverissima è la predella. Di quest'opera di Malvito, da noi per la prima volta a lui rivendicata, possiamo indicare un altro bel frammento in S. Giovanni a Carbonara: è una mezza figura, a grandezza del vero, dell'Eterno Padre che tiene nella sinistra il globo e leva la destra a benedire, la quale si vede infissa in un tabernacoletto posto al disopra dell'edicola innalzata nella seconda metà del secolo XVI da Cesare e Fabrizio Giraldi, nella cui nicchia è una Madonna del Naccherino, a destra della porta che mette alla sagrestia (fig. 23). La figura piena di movimento è una delle cose più belle di Malvito e trova perfetto riscontro nel S. Marco della soffitta del succorpo, coi capelli che scendono fin sulla fronte, e la barba a cannelli, formati ognuno da fili avvolti a spirale. Questa mezza figura ci mostra quanto doveva esser grandiosa la decorazione della cappella Recco purtroppo distrutta. Nel suo testamento del 1508 Tommaso dichiara essergli dovuti dall'Ospedale dell'Annunziata 3 ducati per scultura *duarum superciliarum de marmore*, per la porta grande della chiesa. Questo basta al Rolfs (1) per dire che a Malvito appartiene il portale marmoreo che ora è sotto la torre a fianco della chiesa, ed ha nella lunetta una Madonna della Misericordia che accoglie i fedeli sotto il mantello aperto. Ma questo bassorilievo e le due statuette dell'angelo e dell' Annunciata poste ai lati della lunetta non hanno con Malvito neanche il più lontano rapporto; tutto al più al nostro maestro possono appartenere i pilastri laterali con candeliere e l' architrave o *supercilio* con teste di putti. In questo caso devesi riconoscere un'altra opera di Tommaso, o della sua bottega, nelle parti del portale del Gesù Novo a Napoli, che spettano agli ultimi del '400 o agli inizî del '500, cioè l'architrave e i pilastri con teste di putti analoghe a quelle dell'Annunziata.

Abbiam visto dai documenti come nel settembre del 1505 Tommaso avesse iniziata la costruzione di una cappella per Messer Giovanni Miroballi, in San Francesco a Castellammare, e come, quando già ne aveva eseguite alcune parti, i lavori fossero continuati dal figlio Giovan Tommaso, da Marco Siciliano, da Mauro d'Amato e da Giovanni da Carrara. Mutata la sede dei cappuccini, i resti della cappella furono trasportati nel 1835 nella chiesa di S. Francesco a Quisisana in Castellammare, ed ivi vedonsi ancora, posti a decorare il portale, e la prima cappella a destra ove è il Crocifisso. Il portale è fiancheggiato da due pilastri decorati con candeliere, maschere, vasi e uccelli, poggianti su alte basi divise in tre scompartimenti che portano vasi con frutti o pannocchie tra foglie. I capitelli compositi portano pure in mezzo una pannocchia; su di essi poggia l' architrave moderno. Sull'architrave si elevano quattro pilastrini scanalati che pure facevan parte dell'opera di Malvito, e su di essi sono infisse nel muro sette formelle un po' concave, che dovevan far parte di un sottarco, ed hanno nel centro delle testine d'angelo, che trovano perfetto riscontro in quelle del succorpo di S. Gennaro. Nell'interno della chiesa il paliotto dell' altare del Crocifisso, porta un bassorilievo rappresentante

(1) *Neapel*, II, pag. 188.

l'*Annunciazione*, che misura m. 0,77 di altezza per 1,50 di larghezza. Nel centro del rilievo sorge un elegante ed alto vaso con gigli dai lunghi steli ricurvi, che poggia su un volume chiuso; a destra si vede un leggio su cui sta aperto un libro con la scritta *Ecce ancilla domini*. La Madonna con tunica dalle lunghe pieghe schematiche a larghi cannelli e manto che le copre il capo, sta in piedi innanzi al al leggio e poggia la destra sul volume mentre porta la sinistra al petto. Da sinistra, all'altro lato del vaso, viene l'angelo annunziatore, vestito di tunica cinta, col capo ricciuto stretto da una benda, la desta levata a benedire e la sinistra protesa con un bastone gigliato, intorno a cui si avvolge un nastro con la scritta *Ave gratia plena dominus tecum*.

Fig. 23. — *Napoli*, S. Giovanni a Carbonara. Edicola dei Giraldi. (In alto: Padre Eterno di T. Malvito).

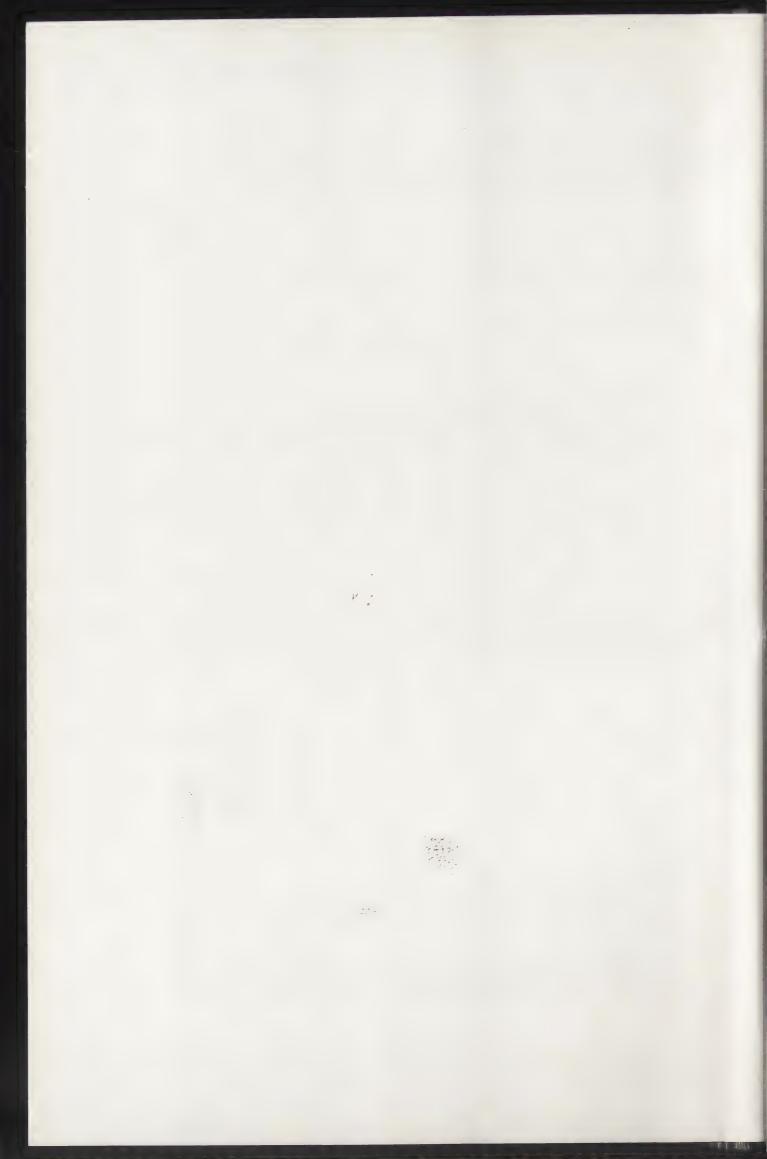
Il rilievo piattissimo, con le figure tozze, troppo basse, ed allargate eccessivamente nella parte inferiore, è certo opera di Malvito padre; le pieghe della tunica della Madonna sono identiche a quelle della figura muliebre nel monumento d'Alessandro; ancora una volta appare l'imperizia di Malvito nel trattare le figure di grandi dimensioni. Ai lati dell'altare ci sono due basi di pilastri con vasi di gigli; nel muro di fondo, al disopra dell'altare, stanno infissi due angeli preganti, con le braccia incrociate sul petto, scolpiti in un marmo leggermente giallo, diverso da quello del paliotto. Essi sono opera di due artisti diversi; quello di sinistra, che è molto vicino all'autore del paliotto, è assai fine e delicato, l'altro è invece molto grossolano; ha il viso grasso, le mani rozze, le pieghe rudi e pesanti. Secondo noi il paliotto va attribuito a Tommaso; l'angelo di sinistra a un collaboratore molto prossimo a lui, forse al figliuolo; l'angelo di destra ad uno degli altri aiuti, di merito molto inferiore. I pilastri e le testine all'esterno della chiesa appartengono a Tommaso.

Così, in ordine cronologico, ecco le opere di Tommaso a noi pervenute:

— 1475-81. Cappella di S. Lazzaro a Marsiglia.
— 1491. Resti della cappella e monumento d'Alessandro a Monteoliveto.
— 1497-1506. Succorpo di S. Gennaro.
— 1500. Sediale di Lucrezia del Balzo in S. Giovanni a Carbonara.
— 1504-05. Resti della cappella Recco in S. Giovanni a Carbonara.
— 1505-06. Resti della cappella Miroballo a Castellammare.
— 1507. Monumento Alagno in S. Domenico.

Tav. II. — *Napoli*, S. Maria delle Grazie a Caponapoli.

Giovan Tommaso Malvito: **Monumento de Cuncto** (particolare).

*
* *

In tutte queste opere abbiamo ammirato in Tommaso Malvito più l'abile e fine decoratore, che lo scultore di figure; possiamo dire anche che egli abusò un po' troppo delle sue abilità decorative a scapito delle parti figurate, e troppo spesso ripetè i suoi modelli di ornamentazione imitati dall'antico.

A Napoli, Malvito ebbe molti seguaci ed imitatori, e possiamo indicare molte opere in cui nella parte decorativa l'influsso di lui è manifesto: nella sagrestia di S. Pietro ad Aram l'arco marmoreo che fa da cornice al quadro dell'altare; l'arco della cappella di Gaetano Argento in S. Giovanni a Carbonara, quello della cappella del Balzo nella stessa chiesa. Non ha invece niente a che fare con la bottega di Malvito, cui l'attribuisce il Rolfs (1), la decorazione della cappella Carafa in S. Domenico Maggiore (1508): in essa vedonsi pure motivi classici nei pilastri e nei sott'archi (maschere, armature, grifi, targhe, segni dello zodiaco, Apollo e Dafne, Perseo e Medusa), ma trattati con rilievo molto sporgente come in Malvito non si vede mai, e con uno stile meno arcaico del suo.

Fig. 24. — *Napoli*, Chiostro di S. Maria la Nova. Monumento Vitaliano (1497).

*
* *

Del figliuolo di Malvito, Giovan Tommaso, che nel 1506 lavora nella cappella Miroballo a Castellammare, e che certo fu tra gli aiuti del padre nell'opera grandiosa del succorpo, non ci è noto che il monumento de Cuncto a S. Maria delle Grazie nel quale egli si dimostra assai superiore al padre nelle figure. Fu eseguito il finissimo cantaro (tav. II), insieme con tutta la cappella de Cuncto, tra il 1517 e il 1523. Nel contratto si accenna ad una cona con la figura della Madonna delle Grazie e due angeli: la Madonna non esiste più ma ancora v'è il tabernacolo con la nicchia e due bellissimi angeli per lato (2).

Esistono tuttavia le arcate marmoree che decorano la cappella, sormontata da cupola semisferica: quella anteriore d'ingresso è ornata da pilastri baccellati corinzii, con cornice e stemmi nei pennacchi. Il monumento sepolcrale di Giovannello e di sua moglie Lucrezia Candida, si compone di un sarcofago che, all'uso napoletano, ha nella parte superiore la figura del marito e sul davanti quella della moglie. Il cantaro poggia su un alto basamento che ha nella parte anteriore una cartella con tre formelle sostenuta da puttini, e il basamento a sua volta sta su un sediale: dai lati di questo salgono due pilastri scanalati sorreggenti un architrave,

(1) *Neapel*, II, pag. 333.

(2) E. Bernich, *Il monumento di Gioannello de Cuncto nella chiesa di Santa Maria a Caponapoli e il suo architetto scultore.* Napoli Nobilissima, 1905, pag. 52-53.

che fa da soffitto ed è scompartito a cassettoni (1). Giovannello non è rappresentato disteso sull'urna, ma, come di consueto nel secolo XVI, col capo rilevato e poggiato al braccio. Indossa un ricco abito e tiene nella destra un pugnale (2). Mirabile è la figura di Lucrezia dormente, scolpita a bassissimo rilievo in un marmo dolce che pare avorio, col bel capo poggiato sul braccio, vestita di una larga tunica a pieghe ondulate, corsetto e camiciuola a piegoline sottili, con una collanina, il libro di preghiere, e una fialetta di profumi: è una delle più squisite figure di donna del nostro rinascimento. I putti che reggono la cartella, dalle forme pienotte e dai capelli a riccioli staccati l'uno dall'altro come pallottole, trovano riscontro in quelli delle finestre e in alcuni degli scomparti nel succorpo; il modellato rigido del viso di Giovannello ricorda la statua di Oliviero Carafa a cui Gian Tommaso dovè lavorare.

A Giovan Tommaso ci pare si possa attribuire il monumento di Giovanni Artaldo, in Monteoliveto a Napoli, che il Rolfs, come vedemmo, vuole assegnare al padre Tommaso. La figura del defunto Artaldo ricorda molto quella di Giovannello de Cuncto, e la tunica ha le stesse larghe pieghe a cannelli concavi; il monumento fu eseguito nel 1516. Il sarcofago con due putti che reggono una cartella, è però di fattura molto inferiore.

Nel monumento di Giovannello, Giovan Tommaso Malvito non ha creato un tipo nuovo: già nel sepolcro di Sanzio e Ippolita Vitaliano nel chiostro di Santa Maria la Nuova, eseguito nel 1497, troviamo un'analoga disposizione (fig. 24).

Di altre opere che possono attribuirsi a Giovan Tommaso Malvito, tratteremo in uno studio speciale.

Napoli, ottobre-dicembre 1908.

ANTONIO MUÑOZ.

APPENDICE DI DOCUMENTI.

I.

Anno domini 1489 die XVI mensis martii constitutus in nostra presentia magister thomas de Como lombardus marmorarius habitator neapoli in conventionem devenit cum magistro domino Bernardino Pulderico de neapoli et coram nobis infrascripto opere marmoreo ad infranscripta pacta et capitula partes ipse devenerunt.

Ipso magistro thomas promette al prefato d. bernardino facere et construi in una cappella sua posta in sto. laurenzo de neapoli uno segio overo sepulcro de prete marmor. fini nesti et gentili de lavor piano et secundo una mostra data per ipso magro thomase in uno foglio di carta. Item che lo dicto segio debia essere di largheze di palme nove de cana da bassio e in lo segio et che lo pogiecto debia esser di palmi dui e mezo di cana di alteze et dui palmi di cana di largheze et sia di alteze dicto segio di palmi nove di cana et che in mezo de le due colonne di dicto segio se debiano far et scolpir le arme di ipso ser Bernardino con lo scuto lo quale debiano tener dui angeli overo spiritilli et che le colonne siano quatre de uno palmo per banda et in dicta opera poner lo

(1) Nel secolo XVII vi son state sovrapposte delle volute di stucco.

(2) La testa ricorda molto, in verità, quella del rilievo di Saluzzo del Vicario Cavassa, che il Rolfs vorrebbe attribuire a Tommaso Malvito padre.

suo magisterio et tutte le prete de marmo necessarie excepto due prete ad lapide gentili le quali ipso Ser Bernardino sia tenuto ponere et sono dicte prete in dicta cappella et fornire dicta opera per tutto lo mese de maio primo futuro et fare dicta opera bene et diligentemente ad laude di magistri esperti in tale cosa, et lo prefato Ser Bernardino sia tenuto dareli per lo prezo di dicta opera ducati vinti de carlini de li quali ipso thomase confexa haver ricevuto o havuto da ipso S. Bernardino ducati sei de carlini, et altri ducati sey ipso S. Bernardino sia tenuto dareli in la metà di dicta opera, et lo resto in fine di dicta opera. Ita che dicto segio sia integro de dite prete et che in mezo se possa far lo epitaffio el quale magistro thomase sia tenuto far et ponere come cosa necessaria per dicta opera per lo prezo predicto et predictis omnibus observandis etc.

Presentibus etc.

[*Napoli, Archivio notarile. Protocollo di Notar Giacomo della Morte a. 1489-91, carta 32*].

2.

Die tertio mensis Maii 1401 Constitutus in nostra presentia Magister Thomasius de Como lombardus habitator neapolis lapidum marmor. Coram nobis personaliter et manualiter recepit et habuit a nobili viro Iohanne Riccho de neapoli ducalis aromatario sibi et de sua propria persona ducatos triginta sex de carlenis argenteis boni et justi ponderis ad conventionem carlenorum decem pro quolibet ducato consistentes in carlenis et coronatis argenti et sunt pro pretio carratarum decem lapidum marmoriorum gentilium albarum absque alia vena per dictum magistrum thomasium eidem Iohanni venditarum et nunc penes eundem magistrum Thomasium sistentia una cum aliis carratis tres et tertia parte alterius carrate empte olim per eundem Iohannem emptis et sibi assignatis. Quascumque lapides prefatus magister thomasius promisit et convenit dicto Ioanni laborare pro ornamento cuiusdam sue cappelle secundum designum per dictum Iohannem sibi assignatum, et pro predictis omnibus observandis predictus magister Thomasius sponte se obligavit... etc. etc.

[*Napoli, Archivio Notarile. Protocollo di Notar Niccolò Ambrogio Casanova, a. 1490-91, carta 276*].

3

Die XII mensis junii VIIII^e ind. 1491 neapolis constitutis in nostra presentia honorabilis magister Tomasius de Sumoalvito de Como marmorarius agens pro se suisque heredibus et successoribus ex una parte, et Rev.dus in Ch.ro. pater dominus Nardus Mormilis de neap. dei et apostolice sedis gratia archiepiscopus surrentinus agens similiter pro se suisque heredibus et successoribus ex parte altera prefatus quidem magister tomasius cum eodem Rev.do d.no archiepiscopo ad convenctionem devenit videlicet quod promisit prefatus magister tomasius Rev.do domino archiepiscopo presenti laborare et facere quandam sepulturam marmoream in quadam cappella venerabilis ecclesie sancte Marie ad cosmodij de platea porte nove secundum certum designum factum et designatum mihi prefato notario pro cautela partium predictarum cum pactis subscriptis videlicet quod prefatus magister Tomasius teneatur et debeat dictam sepulturam cum omnibus et singulis depictis et designatis in dicto designo non minuendo sed potius in altitudine et pulchritudine addendo laborare et facere ad suas expensas de marmoribus gentilibus de Carraria novis hinc et per totum quintum decimum diem mensis octobris anni sequentis decime ind. et quod dicta sepultura sit altitudinis videlicet a cornicibus usque ad bassiamentum palmorum tresdecim et a dictis cornicibus per totum florem palmorum quinque cum dimidio de canna et quod dicta sepultura sit laborata et facta cum omnibus illis designis designatis predicto designo et sculturis de marmoribus gentilibus de Carraria novis ut supra de bona opera ed laudabili magisterio ad laudem magistrorum in talibus expertorum et quod sit larga palmorum novem de canna con le vie delle colonne de fora et quod cornices exeant extra secundum debitas proporciones et teneatur adesse collocationi et actationi dicte sepulture et teneatur ponere in loco debito arma et divisas in loco honesto cum pacto quod teneatur facere rotum unum in dicta cappella de marmoreis gentilibus de Carraria colle cornixe dintro et fore et colle arme in cimma et che sia tre parme per diamatro. Et versa vice prefatus Reverendissimus dominus archiepiscopus promisit eidem magistro Tomasio presenti pro dicta sepultura modo supradicto conficienda in dicta cappella dare et assignare sive assignari facere ducatos sexaginta ad rationem carlenorum decem pro quolibet ducato de quibus confessus est [magister Tomasius] accepisse et habuisse pro arra et pagamenti ducatos viginti quinque quos premissis et computatis in dictis ducatis sexaginta et restantes finita et completa dicta opera, pro quibusque omnibus obligaverunt se etc. etc.

[*Napoli, Archivio Notarile, Protocollo di Notar Giovanni Antonio Cesario, a. 1491, carta 106v*].

4

Die unesimo septimo mensis octobris X^e ind. 1491 constituti in nostra presentia Magnificus Galiotus Pagano de neapoli miles agens pro se suisque heredibus et successoribus ex una parte, et honorabilis magister Tomasius de Coma scultor marmorum et magister Laurencius de Petra santa socii, agentes similiter pro se ipsis et eorum heredium et successorum ex parte altera. Prefatus quidem dominus Galiotus cum eisdem magistro Tomasio et Laurencio ad conventionem venerunt ad faciendum et laborandum quandam sepulturam marmoream secundum quoddam designum factum inter dictas partes et per dictas partes consignatum michi notario cum omnibus illis laboribus sculturis et aliis existentibus in dicto designo cum pactis subscriptis in quibus prefatus Galiotus teneatur dare eisdem magistris marmores necessarios pro dicta sepultura et pro colunnis et aliis existentibus in dicto designo designatis in loco santi Petri martiris. Ipsi quidem magistri promiserunt et convenerunt dictos marmores et colunnas et alia designa in dicto designo existentes et existentia laborare et facere de bona opera et laudabili magisterio ad laudem magistrorum in talibus expertorum, dictam sepulturam cum aliis designatis in dicto designo laborare et facere iuxta designationem dicti designi per totum primum diem futuris mensis januarii suprascriptam sepulturam collocare cum mag.ris quod fabricabunt et collocabunt dictam sepulturam in cappella prefata domini Galioti costruita intus venerabile ecclesia santi Petri martiris de neapoli que dicitur vulgariter la cappella de santo Vincencio que sepoltura sit latitudinis palmorum octo cum dimidio et sit altitudinis palmorum decem plus seu minus et in et super dicta sepultura facere designare aliquas litteras ad electionem partium predictarum et teneantur dicti magistri et sic promiserunt actare et laborare quandam marmoream arcam ad ponendum in sepultura in dicta cappella cum armis et cimerio (?) paganorum et cum aliis designis quos designabunt dicti magistri cum dicto d.no Galioctio cum literis consuetis. Et ..... prefatus dominus Galiotus promisit dare pro fatigiis ipsorum magistrorum promisit dare ducatos decem et octo de carlenis argenteis. Coram nobis receperunt et habuerunt a prefato domino Galiocto ducatos sex de carlenis argenteis et alios ducatos sex prefatus dominus Galioctus dare promisit in medietate dicte opere et reliquos sex restantes completa dicta opera. In quos et pro quibus omnibus ostendendis obligaverunt se presentes et prefati magistri in solidum eorumque heredes et successores ad penam ducat. auri viginti quinque etc. etc.

[*Napoli, Archivio Notarile, Protocollo di Notar Giio. Antonio Cesario, a. 1491, carta 239*].

5.

Die tertio mensis martii 1497 constitutis coram nobis magistro Thomasio de Como marmorario cive et habitatore neapolis ex parte una et egregio viro Thomasio Malatesta de neap. pro parte Re^de domine Angele dello Frido abbatisse venerabilis Sante Patricie de neapoli agens nomine pro monasterio et pro parte dne abbatisse ex parte altera. Prefatus quidem magister Thomas de Como ad conventionem devenit ut ipso Thomasio Malatesta promisit perficere ad proprias suas expensas quandam capellam de marmoro gentili super tabernaculo sante Patricie eisdem mensura et designo quod conservatur penes ipsam abbatissam, et quod prefatus magister Thomas de Como teneatur et sic promisit ipsum opus perficere et dare completum hinc ad menses tres incipiendos a primo die in antea ad rationem ducatorum quinquaginta de carleniis argenteis iuxti ponderis... Et ipse magister Thomasius promittit et convenit dicto Thomasio Malatesta dictum opus bene et diligenter et bono et laudabili magisterio perficere et complere et in eo opere facere octo figuras relevatas bonas ad arbitrium et laudem magistrorum in talibus expertorum etc. etc.

[*Napoli, Archivio Notarile, Protocollo di Notar Giac. Aniello Fiorentino, a. 1496-97, carta 73*].

6.

Die XXVIIII mensis Maij neap. 1500 constitutus in nostra presentia magister Thomas de Coma marmorarius habitator neap. ad conventionem devenit cum ven^li dompno Leon Castello procuratore ex^me dne Lucrecie de Banzo ducisse sponte coram nobis promissionem convenit facere de suis lapidibus cum sua arte et ingenio facere quoddam sediale de lapidibus marmoreis, gentilibus albis bonis et pulchris cum armis dicte dne ducisse cum illis laboribus et sculturis pro ut est sediale sistens in cappella ex^mi domini Morinis (?) Matere constituta intus ecclesia sante Maria Annuntiate de neap. ipsum quidem sediale facere altitudinis palmorum octto et largitudinis palmorum novem ad laudem magistrorum in talibus expertorum et ipsum finire et complere infra menses quinque et post com-

pletum deferre facere ad suas expensas ad monasterium sancti Iohannis ad carbonem de neapoli in quo est constituta cappella dicte domine ducisse in qua collocabitur dictum sediale etc. etc.

[*Napoli, Archivio Notarile, Protocollo di Notar Francesco Russo, a. 1499-500, cart. 297*].

7.

Die XXV mensis Julii VII ind. 1504 neapolis constitutus in nostra presentia providus vir magister Thomasius de Como lombardus marmorarius sicut ad conventionem devenit cum nobilibus viris Francisco Reccho et Vincentio Reccho de Neapoli fratribus, prefatus quidem magister Thomasius coram nobis promisit et convenit prefatis Francisco et Vincentio fratribus sua arte et ingenio et de suis marmoribus gentilibus albis bonis et aptis facere quandam cappellam marmoream altitudinis et largitudinis prout est cappella nobilis Francisci Coronati constituta intus ecclesiam sante Marie Annuntiate de neapolis, et sit altare prout est altare in cappella Francisci Coronati, et sit frisus illorum laborum et animalium sistenticium a lateribus tertii altaris sistentis subtus subcorpus maioris ecclesie neapolitane quando descenditur ad dictum subcorpus a latere sinistro cum illis festunis sistentibus super quartum altare dicti subcorporis a dicto latere sinistro et cum cappitello super dictos frisos prout stat in dimidio inter tercium et quartum altare dicti subcorpôris et sit cum friso subtus mon. (?) dicte cappelle illorum laborum prout est frisus sistens super duas ultimas colunnas dicti subcorporis ad manum sinistram quando descenditur ad dictum subcorpus ab alio latere et cum aliis frisis et laboribus prout apparet in designo facto per ipsum magistrum Thomasium et assignatum eisdem fratribus, et dictam cappellam facere et finire unam marmoream sepoltura cum armis ipsorum fratrum et ipsam deferre facere ad eius expensas in ecclesia santi Iohannis ad Carbonem de neapoli per totam quatragesimam primo futuram. Et pro pretio ducatorum septuaginta septem de carl. argenteis prefatus magister Thomasius coram nobis personaliter et manualiter recepit et habuit a dictis fratribus ducatos viginti de carlenis argenteis, etc. etc.

[*Napoli, Archivio Notarile, Protocollo di Notar Francesco Russo, a. 1503-04, cart. 246*].

IL PORTICO E LA CHIESA DI S. BARTOLOMEO IN BOLOGNA.

NELLO scorso anno il Comitato per Bologna storico-artistica richiamava l'attenzione del locale Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti sul grave deperimento che gli agenti atmosferici avevano apportato alla fragile arenaria onde sono scolpite le fascie, le candeliere e le cornici del portico della chiesa di San Bartolomeo di Porta Ravegnana.

Questo portico, già destinato a sorreggere il sontuoso palazzo cominciato da Giovanni Gozzadini, è il più vasto di casa privata costruito in Bologna nel secolo XVI. Si estende su due lati ad angolo retto; l'uno, formato di otto grandi arcate, ha la fronte verso strada Maggiore; l'altro, di sei arcate consimili, guarda sulla piazzetta delle Torri.

Grossi pilastri reggono le arcate a tutto sesto coronati da capitelli sui quali si sviluppa una grande trabeazione. E i capitelli, gli zoccoli, i pilastri, sono tutti finemente e riccamente intagliati, starei per dire cesellati, per mano di alcuno di quegli artefici che dovevano stupendamente completare la visione estetica di coloro, che, sotto il nome modesto di *intagliatores lapidum*, erano giunti mezzo secolo innanzi a Bologna a impreziosire gli edifici della prima rinascenza.

I festoni, gli steli, le foglie incorniciano con la loro delicata struttura ed elmi ed asce e mazze e scimitarre e trofei; salgono per le candeliere da vasi con frutti attorno a cornucopii e mascheroni, delfini e uccelli. Sei volte ricorre lo stemma dei Gozzadini e in due targhe è ripetuta la leggenda:

IO. GOZADINIS
ARCHID. BON. ET
HVIVS MONAST.
COMEND.

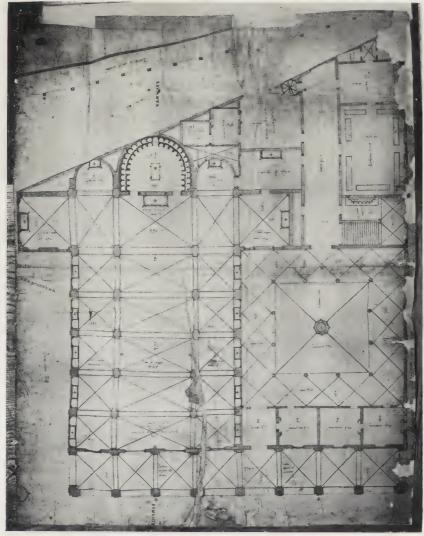
Giovanni Gozzadini, ottenuto il priorato del monastero di San Bartolomeo di Porta, detto in antico *de porpuribus*, e appartenente ai monaci cluniacensi di Fruttuaria, immaginò di ricostruire la chiesa, già edificata dai suoi antenati, e di trasformare la casa priorale in sontuoso palazzo.

A ricompensarlo della spesa occorsa di 3,000 scudi d'oro e dell'ottenuto aumento delle rendite del benefizio priorale, nel 1516, con bolla del 14 febbraio, Leone X gli accordò il *ius patronato* di S. Bartolomeo, e a suo fratello Camillo e ai suoi discendenti, in perpetuo, la facoltà di nomina al priorato (1).

Ricorda il Masini che dal 1516 al 1530 della fabbrica della chiesa e del portico fu architetto Andrea Formigine (2), mentre il Guidicini nelle sue « Cose nota-

(1) *Originale* Archivio Gozzadini, filza XXXVIII, n. 56.
(2) MASINI A., *Bologna perlustrata*, Bologna MDCLXVI, p. 133.

bili di Bologna » asserisce che in quel torno Giovanni Gozzadini commise i disegni del palazzo all'Arduino e che precisamente il *7 febbraio 1516 si mise mano alla fabbrica che non piacque anche perchè non era in isquadro; per cui fu atterrato il già fatto, e ricominciato con disegni e direzione di Andrea Formigine* (1).

Che il primo palazzo fosse commesso all'architetto Arduino Arriguzzi, nessuno degli antichi cronisti bolognesi afferma, e quindi non siamo in grado di dire

Progetto della chiesa di S. Bartolomeo in Bologna. — *Bologna*, Archivio Gozzadini.

se il Guidicini, che non menziona donde traesse la notizia, sia veritiero. Ad ogni modo lo sfortunato tentativo dell'Arduino non potrebbe essere avvenuto nel 1516, come vuole il Guidicini, ma prima del giugno del 1515, perchè in quest'anno il Senato concesse un tratto di suolo di cinque piedi nella piazza di Porta Ravegnana, verso strada Maggiore, *pro fabrica quam facere agressus est Reverendus D. Ioannes de Gozadinis* (2).

(1) Guidicini, *Cose notabili di Bologna*, Bologna, Vol. III, p. 32.

(2) *Partiti*, vol. 15 e 43 r., 28 giugno 1515.

Concessio Reverendissimi Domini Ioanni de Gozadinis de certa parte terreni pubblici in porta

Senonchè alcune scritture che rimangono nell'Archivio Gozzadini c'inducono a credere che il progetto concreto di trasformare la casa priorale in sontuoso palazzo e di riedificare la chiesa fosse concepito intorno al 1512.

In fatto, chiunque si dia ad esaminare con attenzione i documenti relativi a una contesa che i Campeggi, a riconferma dell'antico loro diritto sulla chiesa di San Bartolomeo di Porta Ravegnana, sollevarono contro Giulio Cesare Gozzadini (1) (Tommaso Campeggi, Vescovo di Faretri, fu priore nel 1509) (2), potrà sulla fede di essi accertarsi che Giovanni Gozzadini nel 1512 fece demolire l'antica chiesa di San Bartolomeo che sorgeva in mezzo all'area destinata al palazzo, e che la nuova *fuit reedificata in alia forma et alio loco* (3) nel corso di tre anni.

Quale concetto guidò il costruttore a innalzare il nuovo tempio verso strada San Vitale, se non quello di lasciar libera l'area su cui avrebbe dovuto sorgere *in honorem Dei et Civitatis decus et ornamentum* (4) il magnifico palazzo?

Parrebbe dunque da concludere che il Masini e il Guidicini prendessero qui un abbaglio in quanto all'epoca della costruzione del palazzo e della chiesa, indottivi forse dall'aver supposto che quelle due costruzioni fossero state eseguite dopo il breve di Leone X, dato appunto nel 1516.

L'interno della chiesa innalzata dai Gozzadini con direzione da levante a ponente lungo la strada S. Vitale subì trasformazioni organiche tali da cancellare ogni carattere originario. Tuttavia la parte che si protende verso la Garisenda, che serviva da portico o pronao, conserva ancora la decorazione primitiva non dissimile a quella condotta sul portico del palazzo.

La fabbrica grandiosa, che doveva sorgere contigua a questa chiesa, rimase interrotta per la morte del magnifico ordinatore avvenuta proditoriamente in Reggio nel 1517. Di essa non sussiste che il solo porticato esterno, che è per certo una delle più splendide costruzioni che l'arte della seconda rinascenza abbia lasciato in Bologna.

Dall'esame stilistico anche il più diligente non è dato avere elementi per distinguere nettamente gl'intagli dovuti all'uno o all'altro di quegli artefici che sono noti sotto il nome di formiggineschi, e non sempre è facile sceverare l'opera dello stesso maestro da quella degli scolari, certo meno agile e meno spontanea.

Ravennatis pro fabrica Sancti Bartholomei. — Item pro commoditate Excellentis ac pulcherrime fabrice quam facere agressus est Reverendus D. Ioannes de Gozadinis protonotarius apostolicus prior prioratus Ecclesie Sancti Bartholomei Porte Ravennatis Civitatis Bononie: qui Ecclesiam predictam et Domum eiusdem ex integro instaurare et in honoreficentiorem formam reedificare intendit in honorem Dei et Civitatis decus et ornamentum. Per vigintiquattuor fabas albas et duas nigras petitioni eius nomine facta annuentes concesserunt eidem pro fabrica predicta pedes quinque terreni de publico platee porte Ravennatis desuper versus viam strate maioris e regione Turris Asinellorum. Cum hoc quod, sicuti oblatum est, relaxerunt pedes quindecim vel circa derubtus versus stratam Sancti Vitalis de proprio terreno sive solo domorum dicte Ecclesie et prioratus, ex qua relaxatione ampliabitur et dilatabitur dicta platea Ravennatis inter dictas domos et Turrim Garisendorum. Cedentes iura camere eidem D. Ioanni et successoribus eiusdem in dictis pedibus quinque terreni ut supra concessi in forma latissima.

(1) Archivio Gozzadini, *Giuspatronati* — II e *Processi*, — mazzo VIII, n. 138. Processo tra Frangino Gozzadini e Tomaso e Lodovico Campeggi, pag. 20 — 1548, 19 marzo: *Tenor vero sententie late per Ill. et Rev. Dominum Prosperum de Sancta Cruce tunc Sacri Palatii Apostolici causarum Auditorem super canonizatione Iurispatronatus suprascripte Ecclesie ad favorem Rev. Domini Iulii Cesaris, et aliorum de Gozadinis.*

(2) Archivio Gozzadini, filza XXXV. Rogito di Cesare Panzacchi, 22 febbraio 1509

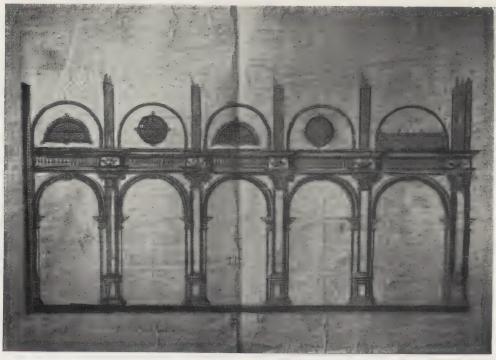
(3) Archivio Gozzadini, *Giuspatronati* II, citato.

(4) *Partiti,* vol. 15 e 43 r. — 28 giugno 1515, citato.

Bologna. – **Portico della chiesa di S. Bartolomeo.**

(Fot. dell'Emilia).

Senza dubbio, a chi bene le osservi, le parti dell'intiero portico mostrano netta l'impronta di due diverse maniere. Quella verso strada Maggiore si distingue per la varietà, la diligenza, la squisitezza dei fregi che sbalzano dalla pietra con effetti meravigliosi di elegante finezza; l'altra, sulla piazza di Porta, ripete sostanzialmente i motivi della prima, ma ha forme meno corrette, faticosa la ricerca dell'effetto, e nell'insieme il rilievo è più debole e piatto.

Il Lamo (1), e sulla fede di lui i critici più recenti, asseriscono che tutti gli ornati del portico architettato dal da Formiggine furono intagliati, probabilmente su disegno di lui, da Domenico Maria nominato Lombardo, da Bernardino Toporino, lombardo, e da Girolamo Bargellesi di Bologna.

Progetto della chiesa di S. Bartolomeo in Bologna. — Alzato della nave maggiore.
Bologna, R. Archivio di Stato.

Invece, per una parte almeno di esso portico, e per avventura la migliore, altri artefici vi ebbero mano come risulta dal contratto in data 17 settembre 1515 in cui M° Francesco di Pietro da Como e Giovanni Andrea de' Zardi si obbligano con Camillo Gozzadini, che agisce in nome e per conto del fratello Giovanni, presente Andrea di Pietro Marchesi ingegnere, a intagliare *tredecim pillastros pro fabrica dicte ecclesie Sancti Bartholomei porte Ravennatis*, pel prezzo complessivo di 390 ducati d'oro (2).

(1) Lamo, *Graticola di Bologna* (1560), Bologna 1844.

(2) Archivio notarile, Rogito di Lodovico de' Montecalvi, 17 settembre 1515: *Conventio pro incisoribus lapidum pro fabrica Sancti Bartholomei, MDXV in dictione III die XVII Sept. tempore domini Leonis PP. X.* Magister Franciscus Petri da Como habitator bononie in Capella Sancte Marie de bulgaris et Ioannes andrias de zardis habitator bononie Capella Sancti Blasii incisores lapidum et quilibet ipsorum in solidum sponte, etc., promiserunt et se obligaverunt magnifico et generoso equiti D. Camillo de Gozadinis presenti et pro Reverendo D. Ioanne protonotario apostolico tanquam commendatario et perpetuo administratore ecclesie et monasterii Sancti Bartholomei porte Ra-

Sebbene nel lungo e minuzioso documento non ne sia fatta esplicita menzione, crediamo tuttavia di non andar errati affermando che a costoro si possa assegnare la parte di portico prospiciente strada Maggiore. Per ciò, che essa ala, ed essa sola, si trova, e pel numero dei pilastri e pei due angoli che fa il portico nell'uno e nell'altro capo, precisamente nelle condizioni espresse dal contratto: *cantoneria dictorum pillastrorum haberi et intelligi debere pro duobus pillastris pro quolibet cantonerio et ad rationem cantonerii duorum predictorum.*

E allora cadrebbe l'asserzione del Lamo, o non piuttosto potrebbe convenire agli artisti da lui ricordati nella sua *Graticola* l'ala di portico prospiciente la piazzetta delle Torri?

Non avremmo alcuna difficoltà ad ammetterlo. Il Lamo, che scrisse a pochi anni di distanza dall'inizio del palazzo, è un testimonio pur degno di fede, e d'altronde il contratto da noi rintracciato non si riferisce che alla sola parte verso strada Maggiore.

Cinquecenteschi sono tuttavia gli intagli che decorano quella parte di fabbricato che si protende verso le Torri e che serviva di pronao alla vecchia chiesa, e la bella porta con pilastrate ed attico che da questo doveva immettere entro la chiesa medesima.

Le due arcate del pronao, che furono poi otturate per allungare la vecchia chiesa, sono in tutto consimili a quelle del portico, ma i bassorilievi degli zoccoli delle candeliere e dei capitelli, sul fronte e nei fianchi, non ritraggono imprese guerresche. Così nel fregio della trabeazione della porta, che fu messa in opera soltanto nel 1600 per parte dei Teatini, è scolpito il volto santo, e nei pennacchi degli archi stanno adagiati grandi angioli con la corona d'alloro in una mano e nell'altra la palma del martirio.

vennatis Civitatis Bononie eius fratre stipulanti facere et perficere bene et arbitrio boni viri tredecim pillastros pro fabrica dicte ecclesie Sancti Bartolomei porte ravennatis non comprehenso alio magisterio spectante ad muratorem pro dictis pillastris ordinato et incepto.

Modo et forma infrascriptis videlicet: pro dadis bassis circum circha pillastris cum pedestallis incisis a foliamis et super pedestallis eorum cum cimasis et super dictis cimasis et pedestallis cum bassis pillastris et capitellibus incisis a candelleriis bene et laudabiliter. Et faciere mensulas cum suis architrabibus, cornisiis et frixiis intagliatis et etiam similiter ex opposito dictorum pillastrorum in pariete apothecarum faciere bassas et cimasias seu mesulas representantes nascimenta pillastrorum porticus; et predicta omnia facere de bonis lapidibus masegne et bene intaliate arbitrio boni viri. Declarantes cantoneria dictorum pillastrorum haberi et intelligi debere pro duobus pillastris pro quolibet cantonerio et ad rationem cantonerii duorum predictorum. Et hoc faciere et curare promiserunt prefati lapidicines in solidum arbitrio boni viri pro infrascripto pretio quia prefatus dominus Camillus vice et procuratorio nomine prefati reverendi Domini Ioannis comendatarii ante dicti eius fratris et pro quo etc., deratho etc., sub infrascripta pena etc., dare et solvere promisit dictis magistris lapidicinibus presentibus et acceptantibus ducatos trecentos nonaginta auri pro toto dicto laborerio de masigna ut supra fieri promisso specialiter etc., cum pacto pignoris etc., ita tamen quod de dicto pretio prefatus dominus Camillus dicto nomine teneatur et debeat dare pecunias secundum quod laborari contigisset et subvenire dictos magistros lapidicines de mercede laborerio etc., secundum quod contigerit esse facta et sic convenerunt etc.

Que omnia etc., pene dupli etc., refectione damnorum etc., obligatione bonorum dicte ecclesie Sancti Bartholomei etc. renuntiantes etc., et de fideiussoribus etc., et iuramento etc.

Actum Bononie in Capelle Sancti Bartholomei Porte Ravennatis in apotheca aromatarie hieromini de sillimanis presentibus D. Thomasio de specialibus de faventia, M° Andrea quondam Petri Marchesii ingenierio Capelle Sancti Gervasii, M° Hieronimo q. Cristhofori de Sillimanis aromatario Capelle Sancti Andree de Ansaldis et M° Antonio q. Michaellis de Agucchiis Capelle Sancti Vitalis qui omnes dixerunt etc., testibus, etc.

Nota et rogatio mei Ludovici de Montecalvis notarii.

Sulla scorta dei documenti relativi alla questione sollevata da Giovanni e Tommaso Campeggi contro G. Cesare Gozzadini, abbiamo già veduto che la vecchia chiesa di San Bartolomeo, *penitus dirupta* (1), fu riedificata per opera di Giovanni Gozzadini dal 1512 al 1515.

Quanti scrissero di cose bolognesi concordemente asseriscono che l'architetto di questa chiesa fosse Andrea Marchesi da Formiggine. Più recentemente il Mala-

Bologna, Pronao dell'antica chiesa di S. Bartolomeo (1512-15).

guzzi (2), illustrando questo monumento, ha creduto di riconoscere l'originale del progetto della chiesa eseguito dal Marchesi in alcuni disegni a penna e a chiaroscuro rinvenuti fra le carte dei Teatini nell'Archivio di Stato di Bologna (3).

I disegni riproducono gli alzati della chiesa tanto della navata maggiore quanto dei due lati minori interni. La facciata avrebbe dovuto svilupparsi dietro il portico di fronte alle due Torri, ed era esattamente compresa entro quattro arcate di esso: sotto i due archi di centro si sarebbero aperte due porte ornate di cornice, e in quelli laterali due finestre.

(1) Archivio Gozzadini, *Giuspatr.* II, citato

(2) Malaguzzi Valeri F. *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*, Rocca S. Casciano, Cappelli 1899, pagg. 170, 171, 172.

(3) Archivio di Stato — P. P. Teatini di S. Bartolomeo di Porta 16/1093. *Disegni e piante.*

L'interno poi della chiesa doveva essere a tre navate con volte a tutto sesto, sostenute da pilastri con semi-colonne addossate, coronati da un'elegante trabeazione sormontata da lunette e finestre ad arco tondo.

Bologna, Interno della chiesa di S. Bartolomeo (1653-84).
(Fot. dell'Emilia).

A conferma dell'attribuzione il Malaguzzi — cui mancava un termine di paragone con altri disegni del da Formiggine — si fondò su delle supposizioni di carattere puramente stilistico, ossia su certe apparenze di rassomiglianza che si riscon-

Bologna. – **Porta di fianco della chiesa di S. Bartolomeo.**

(Fot. dell'Emilia).

trano fra il portico e i disegni in questione. Ma, a parte che un'attenta osservazione farebbe di per sè dubitare che essi potessero piuttosto convenire ad un altro artefice e ad un più tardo periodo (1), a sostegno di una contraria opinione, soccorrono alcune prove scritte sfuggite al Malaguzzi.

Trascrivo i brani che fanno al caso nostro:

La chiesa data alli Padri (e cioè quella eretta dai Gozzadini) *era molto picola. Haveva l'Altar Maggiore, et una sola capella del Santissimo Crocefisso, un solo confessionario, 2 porte, una sotto il portico grande del Palazzo Gozadini, et una in via S. Vitale, era pinta la Chiesa, ma così guasta la pittura, che la visita ultima del 1594 havea ordinato fosse imbiancata.*

E più oltre:

La Chiesa data alli P.P. non era con alcuna buona architettura e consisteva in una sola nave, longha ma non larga a proportione.

Havea il suo capo, ove sono li pillastri della cupola al corno dell'epistola, nè era largha se non quanto dista l'un pillastro dall'altro. Seguiva così eguale sino alla Piazza di Porta, ove terminava. Havea un poco di Coro, onde l'Altar Maggiore poteva essere ove sara il centro della cupolla. Due porte la fiancheggiavano, una ove ora è il campanile nuovo, et havea l'uscita in strada S. Vittale sotto un portico, l'altra ove termina la Capella dei Pepoli, e riusciva pure sotto il portico grande de Gozadini (2).

Ai quattro disegni esistenti nell'Archivio di Stato dobbiamo associarne un altro da noi rinvenuto nell'Archivio Gozzadini (3), che, per i caratteri, per l'esecuzione tecnica e per l'epoca, è da ascriversi con quelli sopra ricordati ad un unico autore.

È una pianta di chiesa, a tre navate, simile per dimensioni e per forma a quella condotta sui disegni che abbiamo preso in esame, ma con la fronte volta a tramontana, ossia verso strada Maggiore, sì da indurci a supporre che ci troviamo dinnanzi ad un unico progetto, presentato dall'architetto con quella variante.

Ciò che ci è sembrato sopratutto degno di osservazione in questa pianta è il fatto che la nave di sinistra doveva essere costituita dall'ala di portico prospiciente la piazzetta delle Torri. Ora, a parte i documenti che ci dicono costruita la chiesa dal 1512 al 1515, cioè prima che fosse innalzato il magnifico porticale intorno a cui si era appena appena posto mano sullo scorcio di quest'ultimo anno, come può supporsi che si pensasse sin d'allora a sopprimerlo e a compenetrarlo nella chiesa, mentre poi su di esso e nell'area da esso circoscritta doveva, come è noto, sorgere il magnifico palazzo?

Da un grosso volume manoscritto, che si conserva nella chiesa di S. Bartolomeo (4), si rileva che quando i chierici regolari Teatini, sui primi del '600 entrarono in possesso dei fabbricati di S. Bartolomeo, si diedero tosto a far progetti per innalzare una nuova chiesa nel concetto determinato di renderla più spaziosa e magnifica, e che l'architetto G. B. Falcetti fece due disegni — *uno che poneva*

(1) Oltre i caratteri che non ci permettono di poter riportare i disegni ai primi del 1500, non è affatto da trascurarsi la carta su cui essi sono tracciati, che ha nella filagrana l'aquila a una testa inscritta in un cerchio, usata soltanto sulla fine del 1500 (Udine 1578-98, Roma 1587, Siena 1594, Lucca 1595, Reggio Emilia 1598).

(2) Archivio di Stato; - Demaniale - S. Bartolomeo dei Teatini 21/1098. Carte con notizie raccolte dal P. D. Gaetano Spinola: *Fondatione, Variatione, Restauratione et Reedificatione della chiesa di S. Bartolomeo di Porta.*

(3) Archivio Gozzadini. Fabbriche di Bologna. Vol. III,

(4) *Memorie istoriche concernenti la chiesa et annessa abitazione di S. Bartolomeo in Porta Ravegnana delle quali ne sono padroni li chierici Regolari.* Mscr., sec. XVIII

la chiesa in modo che l'ingresso alla stessa fosse nella piazza di Porta, l'altro in strada Maggiore venendo a riuscire sotto il nobilissimo Portico che guarda questa strada (1).

Bologna, Particolare del portico della chiesa di S. Bartolomeo.

Nell' Archivio di Stato e in quello Gozzadini si possono osservare molti disegni evidentemente eseguiti in quel torno; e non saremmo alieni dal supporre che anche quelli in questione si potessero riportare a questo periodo e più precisamente all'artefice surricordato.

Ripudiata così la congettura del Malaguzzi della principale collaborazione del da Formiggine nella costruzione della chiesa dei Gozzadini, nasce spontanea la domanda: chi fu l'architetto di questa chiesa?

In un documento relativo alla nota quistione sorta per l'erezione di detto tempio fra i Gozzadini e i Campeggi, ricorrono, fra i nomi dei testimoni citati, quelli di Battista di Pietro da Como e di Bartolomeo di Mario da Milano, *viros in similibus praticos et qui de predictis scientiam notitiam et cognitionem haberent prout habuerunt* (2); e nell'atto di cessione di Camillo Gozzadini a Tommaso Gozzadini priore di San Bartolomeo di Porta, quelli di maestro Bartolomeo Rubeo e maestro Alberto..... *muratores et consocii* (3).

Potrebbe forse convenire a uno di costoro il progetto della chiesa originaria?

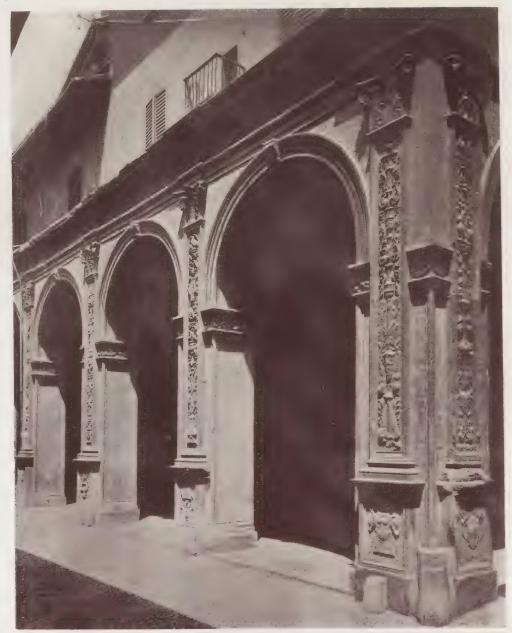
La chiesa dei Gozzadini, che era già stata ampliata ed abbellita nel 1632 per opera dell'architetto Ambrosini, secondo il P. Spinola (4), o, secondo l'anonimo scrittore con disegno dei padri teatini D. Lodovico Antici di Re-

(1) Mscr. citato pagg. 40-41.

(2) Archivio Gozzadini. Capitula Aditionalia Reprobatoria. Reverendi D. Iulii Caesaris Gogiadinis in causa prioratus Sancti Bartholomei.

(3) Archivio Gozzadini. Filza XXXIX, n. 46, 1519, 27 luglio. Cessione di Cammillo Gozzadini a Tomaso Gozadini Priore di San Bartolomeo di Porta. Rogito di Ulisse Masotti.

(4) Archivio di Stato. S. Bartolomeo dei Teatini, 21/1098 citato.

canati e D. Bernardo Castagnini *assai intendenti di matematiche* (1), nel 1653, quando si cominciò ad innalzare la nuova fabbrica, fu in parte incorporata in essa, e in parte, come ancora si può vedere, ridotta ad oratorio di San Gaetano.

Bologna, Particolare del Portico della chiesa di S. Bartolomeo.
(Fot. dell'Emilia).

In nessuna delle tante scritture dei padri teatini che si conservano all'Archivio di Stato e in quello Gozzadini è fatta menzione dell'architetto G. Battista Natali al quale gli storici tutti ascrivono il progetto dell'attuale tempio. Invece, secondo l'anonimo illustratore di San Bartolomeo, i chierici teatini affidarono l'esame dei già ricordati disegni del Falzetti all'architetto Agostino Barella, il quale avrebbe

(1) Mscr. citato, pagg. 38-39.

approvato, con alcune varianti, il progetto che poneva la chiesa con la fronte verso strada Maggiore (ora via Mazzini). E a riconferma del suo asserto lo stesso scrittore richiama un disegno del Barella, autenticato dalla di lui firma, che ancora si conserva nell'Archivio di Stato (1).

La chiesa, con direzione da mezzo giorno a tramontana, ha una bella proporzione generale ed un ricco effetto d'insieme. È divisa in tre navi per mezzo di colonne: la larga navata principale è terminata con l'abside semicircolare e alle laterali sono addossate quattro piccole cappelle quadrangolari per parte. All'incrocio della navata centrale col transetto s'innalza la cupola sopra un tamburo circolare coronata da una lanterna in cui sono aperte otto grandi finestre.

Il 14 decembre 1664 la nuova chiesa, tuttavia incompleta, fu aperta ed uffiziata, e soltanto quattordici anni dopo vennero ripresi i lavori che la dovevano poi portare a compimento nel 1684. A quest'ultimo periodo — stando rigorosamente alle date — dobbiamo assegnare la costruzione della nave trasversale e della cupola, del presbiterio e del coro, il cui semicerchio absidale aggetta dalla linea tergale per concessione ottenuta dal Senato di Bologna con decreto del 28 gennaio 1682.

Corrisponde a questa parte della costruzione, e più precisamente a quella occupata dal presbiterio, un vano oggi molto più basso del piano stradale, nel quale si vollero da alcuni vedere gli avanzi della chiesa costrutta da S. Petronio, da altri invece la confessione o cripta della chiesa romanica, ossia di quella chiesa innalzata intorno al 1200 dopo l'incendio che abbruciò quella preesistente.

Questa costruzione che nel suo organismo mostra chiara la dipendenza dalla chiesa superiore, non può riferirsi, come si vorrebbe, a così tarda origine. Invece, in quella parte di fabbricato che sporge verso le Torri e che, come abbiamo visto, serviva di pronao al tempio eretto dai Gozzadini, si possono ancora osservare alcuni avanzi di una costruzione sotterranea più antica, la quale, se non vi fosse stata in precedenza, per nessuna logica ragione avrebbero potuto i Gozzadini costrurre all'ingresso della chiesa.

Il fatto poi che durante i tre anni in cui restò terminata la chiesa dei Gozzadini si continuò ad officiare in una parte del vecchio tempio che fu poi compresa nel più recente (2), pare argomento sufficiente per ritenere che in quella località esistesse la cripta della chiesa romanica, scambiata invece nel vano sottostante il presbiterio dell'attuale chiesa. Certo i Gozzadini continuarono a servirsi dell'antica cripta come *confessio* della loro chiesa sino ai primi del 1600, in cui fu affittata ad uso bottega: *anticamente vi era il Confessio della chiesa pridetta et vi si andava o per dir meglio calava per dentro alla chiesa et nel altare che era dove de presente sta l'usso et entrata di detta Botteghа vi stava una tal croce grande dove e dipinto un Crocifisso con la vergine et Sto Giovanni dai lati et di sotto se bene mi ricordo vi era sancta Madalena et ho sentito dire che la detta bottegha soleva esser condotta a Pigione da Gio. Jacomo bronzini alias surgini per annua pigione di bol. 85 nella qual bottegha ho visto mutare spesso inquilini et per me ho fatto giudizio che detta bottegha sia quasi la mala ventura di chi vi sta per esser stata come ho detto ad uso sacro* (3).

(1) Archivio di Stato. P. P. Teatini di San Bartolomeo di Porta, 16/1093. Disegni e Piante.

(2) Archivio Gozzadini. *Giuspatronati* II, citato.

(3) Archivio Gozzadini. *Processi*, n. 196, pag. 63. Processo tra il Cardinale Ludovisi Priore di San Bartolomeo di Porta et li P. P. Teatini. Deposizione di Domenico di Domenico G. Maria de Castellani cittadino e notaio Bolognese.

Del Secolo XVI oggi non resta se non il portico del palazzo commesso al da Formiggine da Giovanni Gozzadini. Contro le belle candelliere, che ancora splendono per l'arte mirabile con cui furono eseguite, si è accanita la furia degli elementi, e il male è andato tant'oltre da divenir quasi irrimediabile nonostante le cure che il Comitato per Bologna storico-artistica e il locale Ufficio Regionale vi hanno prodigato.

EMILIO RAVAGLIA.

Ottava esposizione internazionale d'arte a Venezia.

L'ottava esposizione internazionale d'arte, che sarà prossimamente inaugurata a Venezia, si annuncia molto importante.

La principale novità della mostra sarà quella della partecipazione ufficiale e permanente di diversi paesi. Già fin dall'ultima, il recinto dell'Esposizione accolse con fraterna letizia lo speciale padiglione del Belgio, in cui si raccolsero tante delicate e poderose espressioni d'arte. Quest'anno però il Belgio non è più solo. L'Ungheria ha deciso la costruzione d'un ricco padiglione per il quale il suo Parlamento ha votato 200.000 corone. In esso singolarissime saranno le figurazioni delle grandi vetrate istoriate, rappresentanti le gesta di Attila, così attinenti alla origine primissima di Venezia.

Fatto della più alta importanza è poi la partecipazione dell'Inghilterra, dovuta non al Governo, ma ad un Comitato privato, che volle anche il padiglione permanente inglese. Il Comitato è presieduto da lord Plymouth, il quale lanciò un appello al pubblico colto e cospicuo del suo paese, raccogliendo in breve migliaia di sterline. Il solo baronetto sir David Salomons Bart sottoscrisse per 75.000 franchi. I giornali inglesi senza distinzione e senza limitazione son pieni di parole ammirative per tale iniziativa. La mostra inglese — coordinata da un Comitato artistico di cui fanno parte il colorista Frank Brangwyn, Grosvenor Thomas e lo scultore George Frampton — avrà sede nell'edificio prossimo al recinto dell'esposizione, detto la Montagnola, e alzerà bandiera inglese. Pare poi che anche la Baviera avrà il suo padiglione, iniziatrice la « Secession » di Monaco.

Ma, oltre che nei padiglioni speciali, gli artisti stranieri figureranno anche nel grande edificio delle esposizioni, in cui sono disposte varie mostre personali. Notevoli quella del figurista danese Peter Severin Kroyer, alla quale concorreranno i musei e alcuni privati di Danimarca, e quella del grande pittore, scultore e acquafortista svedese Anders Zorn, alla quale contribuiranno pure le gallerie di Svezia e di altre nazioni. Notevoli per il confronto saranno le due sale destinate agli artisti degli Stati Uniti: la prima agli artisti americani residenti in America, organizzata per la prima volta dall'Accademia di New-York, la seconda agli artisti americani residenti a Parigi.

Le mostre speciali di italiani saranno distinte in mostre personali e mostre d'artisti defunti. Le prime comprenderanno i lavori di Ettore Tito, Guglielmo Ciardi, Camillo Innocenti, Cesare Tallone e Mario De Maria, nonchè le sculture di Davide Calandra e Francesco Jerace. Le mostre di italiani defunti sono quattro e riguardano: il pittore orientalista Alberto Pasini, il macchiaiuolo toscano Telemaco Signorini, il pittore militare Giovanni Fattori e Giuseppe Pellizza. Un'ultima mostra è poi dedicata alle bellezze meno note d'Italia; per l'Italia settentrionale e centrale s'occupa Gerolamo Cairati; Ettore De Maria-Bergler s'interessa della Sicilia, mentre Francesco Gioli prepara i suoi pastelli di « Armonie fiorentine ».

NOTIZIE

MONUMENTI.

PIEMONTE E LIGURIA.

MANTA — Chiesa del Castello. — Nella chiesa del Castello, in Manta, i pregevolissimi affreschi del secolo decimoquinto sono stati gravemente danneggiati dall'umidità. Il Ministero della Pubblica Istruzione ha deliberato di provvedere al loro restauro, assegnando a questo scopo cinquecento lire.

EMILIA E ROMAGNA.

BERTINORO — Chiesa di S. Donato in Polenta. — Il Ministero della Pubblica Istruzione ha provveduto al pagamento di lire quattrocentosessantacinque, importo di lavori eseguiti nella storica chiesa di San Donato in Polenta, nel comune di Bertinoro.

TOSCANA.

POGGIOFERRO (Scansano) — Chiesa di S. Croce. — Su proposta dell'Ufficio Regionale di Firenze è stato restaurato un dipinto in tavola della maniera di Matteo di Giovanni, rinvenuto nel rincasso di un muro, mentre si demoliva un altare esistente in detta chiesa. Alla spesa totale, di lire 350, concorse per una quota di L. 150 il Ministero di Grazia e Giustizia.

SANTA FIORA — Chiesa della SS. Trinità e S. Stefano alla Selva. — A cura dell'Ufficio Regionale è stato riparato il dipinto in tavola di scuola senese, del XV sec., esistente in detta chiesa. È stato provveduto inoltre ad un più opportuno collocamento del dipinto in parola rappresentante l'*Assunzione*. Per il restauro sono occorse lire 350.

AREZZO — Chiesa di S. Domenico. — Il Ministero ha disposto per il pagamento di lire 281, quale somma occorsa per scoprire gli affreschi che fiancheggiano la cappella Dragomanni.

— Cattedrale. — Il Ministero stabilisce che venga erogato un sussidio di lire 300 per il restauro del dipinto di Niccolò Soggi, rappresentante *la Madonna della Neve.*

— Chiesa di S. Pier Piccolo. — Il Ministero su proposta dell'Ufficio Regionale ha disposto il pagamento di L. 150 per il risarcimento della tavola attribuita a Bartolomeo della Gatta, esistente in detta chiesa, ove è effigiato il beato Giacomo Filippo Bertoni di Faenza dell' ordine dei Servi di Maria.

CAMPRIANO — Chiesa di S. Egidio. — Il Ministero accorda un sussidio di lire 250 per risarcire il dipinto di Bartolomeo della Gatta, quivi esistente, rappresentante la Vergine in trono con il Bambino, aventi ai lati i SS. Fabiano e Sebastiano.

S. GIOVANNI VALDARNO — Chiesa di S. Lorenzo. — L'Ufficio regionale, venuto a conoscenza degli affreschi del XIV sec., di recente rintracciati nella chiesa di S. Lorenzo, ha interessato l'Economato dei Benefici vacanti affinchè la spesa preventivata da tale Ufficio per alcuni lavori da farsi in detta chiesa, venga in parte devoluta al totale scoprimento degli affreschi in parola.

CAPANNORI — Chiesa di S. Rocco. — Su proposta dell'Ufficio Regionale di Firenze, veniva trasferita dall'esterno della facciata dell'oratorio di S. Rocco una pregevole edicola in marmo del XV sec., collocandola più opportunamente nella chiesa parrocchiale dalla quale l'oratorio di San Rocco dipende.

LUCCA — Cattedrale di S. Martino. — Il Ministero, riconoscendo la convenienza e l'opportunità di provvedere il campanile della Cattedrale di S. Martino di un sistema di parafulmini, ne ha anticipata la spesa sul contributo da stanziarsi a favore dei lavori di riparazione a quel celebre monumento.

PIETRASANTA — Chiesa di S. Agostino. — Il Ministero ha accordato un sussidio di lire 1500 sulla perizia ammontante a 6300 lire per lavori di restauro approvati dall'Ufficio Regionale di Firenze a quella chiesa monumentale dove dipinse Zacchia da Vezzano.

STABBIANO — Chiesa di S. Donato. — Il Ministero ha autorizzato un sussidio per il risarcimento dei due dipinti conservati in detta chiesa. Uno rappresenta la *Sacra Famiglia con S. Anna e S. Giovanni*, l'altro la *Vergine col Bambino in braccio e i due Santi Paolino e Donato in adorazione*. Quest'ultimo dipinto porta l'iscrizione: *Opu (s) f (ecit) Giovanbattista Guerri De Luca An(no) MDXXXI.*

VIAREGGIO — Torre. — L'Ufficio Regionale di Firenze venuto a conoscenza di un progetto di arrotondamento dell' angolo nord-est della terrazza sottostante alla storica Torre di Viareggio, interveniva nell'intento di sconsigliarne l'esecuzione. A tali criteri si uniformava anche la Giunta locale, sospendendo i lavori proposti, salvo a riassumere la pratica a tempo opportuno.

CAMPORGIANO — Rocca. — Su proposta dell' Ufficio Regionale di Firenze, il Ministero approva un contributo di lire 700 sulla spesa prevista di lire 2000 per il consolidamento dei due torrioni che fiancheggiano la porta d'accesso alla Rocca di Camporgiano in Garfagnana.

— Chiesa di S. Biagio al Poggio. — Il Ministero ha fatto eseguire il pagamento di lire 400 come contributo nella spesa dei lavori di restauro eseguiti nella chiesa di S. Biagio in Poggio in Garfagnana.

CAREGGINE — Chiesa de' SS. Pietro e Paolo. — Il Ministero ha approvato un concorso di lire 300 per i lavori di restauro da eseguirsi al campanile della parrocchiale dei SS. Pietro e Paolo.

PISA — Cattedrale. — A spesa della Primaziale sono terminati i lavori di restauro agli affreschi del Ghirlandaio in gran parte già ritoccati dal pittore Marini nel secolo scorso. Il restauro è stato condotto da Domenico Fiscali.

RADICONDOLI — Pieve vecchia. — Il Ministero a disposto per il pagamento di lire 300 quale contributo ai lavori di restauro alle facciate della Pieve vecchia rimettendo in luce l'antico paramento a cortina.

SARTEANO — Cappella di S. Vittoria nel Cimitero. — Sono terminati i restauri agli affreschi di recente scoperti nell'abside dell'antica cappella di S. Vittoria, rappresentanti i dodici Apostoli. Le figure sono disposte in linea orizzontale attorno all'abside e contenute in tante edicole dipinte di stile gotico. Gli affreschi sono da assegnarsi al XV secolo.

SIENA — Cattedrale. — Il Ministero accorda un sussidio di lire 1000 per i lavori di riparazione nella Cattedrale tra i quali il completamento del pilastro sinistro della facciata del tempio, il rinnovamento parziale della platea dinanzi alle porte, il restauro delle volte danneggiate dall'umidità, delle tre cappelle della Sagrestia ed infine il restauro del grande finestrone circolare a vetri istoriati della facciata, opera del Pastorino.

VAGLIAGLI — Chiesa di S. Cristoforo. — È stato provveduto alla spesa necessaria per il distacco di un pregevole affresco esistente nel demolito altare di S. Cristoforo a Vagliagli in seguito all'ingrandimento della chiesa, dove il dipinto vedesi attualmente collocato sulla parete a sinistra entrando.

RIGNANO — Chiesa di S. Michele a Volognano. — Il Ministero ha concorso con lire 350 alla riparazione dei due dipinti in tavola attribuiti alla maniera di Mariotto Albertinelli e a quella di Andrea del Sarto.

SERRAVALLE — Restauro delle Torri. — In seguito al sussidio di lire 2693, concesso dal Ministero, sono stati condotti a termine i lavori di consolidamento delle storiche torri di Serravalle pistoiese.

TERENZANO (Compiobbi). — Chiesa di S. Martino. — Il Ministero ha concorso col pagamento di lire 175 alla spesa di restauri eseguiti ad undici tavolette da ancona esistenti nella chiesa di S. Martino a Terenzano. Con tali frammenti è stato ricostruito un trittico di mezze figure dipinto da Niccolò di Pietro Gerini. Nel centro è la Vergine col Bambino e ai lati i Santi Martino e Lorenzo.

VILLAMAGNA. — Oratorio del Beato Gherardo. — Il Ministero ha accordato un sussidio di lire 200 per il riordinamento e restauri da farsi all'oratorio di S. Gherardo a Villamagna.

CASOLE D'ELSA — Chiesa di S. Niccolò. — Il Ministero accorda un sussidio di lire 100 sulla spesa prevista per il consolidamento e isolamento della chiesetta monumentale di S. Niccolò in prossimità del paese di Casole d'Elsa.

CETONA — Pieve di S. Maria a Belverde. — Il Ministero accorda la somma di lire 250 per la scopertura e il consolidamento degli affreschi di questa Pieve, testè rintracciati, Sono notevoli una *Crocifissione*, una *Annunziazione*, due figure di Evangelisti e alcune Madonne.

LAZIO.

ROMA — Chiesa dei Cappuccini — Restauro del quadro di Guido Reni. — È stato lodevolmente compiuto dal riparatore signor Luigi Bartolucci il restauro del noto dipinto di Guido Reni esistente nella chiesa dei Cappuccini in Roma e rappresentante S. Michele Arcangelo.

PROVINCIE MERIDIONALI.

NAPOLI — Chiesa dei Girolamini. — Su proposta del Sopraintendente ai monumenti di Napoli, l'on. Rava, Ministro della Pubblica Istruzione, ha approvata la perizia di importanti lavori di restauro da eseguirsi ai tetti delle due navate laterali della monumentale chiesa dei Girolamini in Napoli.

— **Chiesa degli Olivetani.** — Per agevolare il compimento degli importanti restauri che si stanno eseguendo in Napoli, nella chiesa di Monteoliveto, di pertinenza dell'Arciconfraternita di San Anna e di S. Carlo Borromeo dei Lombardi, il Ministero della Pubblica Istruzione ha deciso di elevare a lire 500 il contributo di lire duecento già stanziato.

VENOSA — Lavori nella Chiesa della SS. Trinità. — Da qualche tempo le fabbriche della nuova chiesa della SS. Trinità in Venosa erano assai deperite. Il Ministero della pubblica Istruzione, accogliendo al riguardo le proposte dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Provincie meridionali, fece restaurare a sue spese l'importante monumento.

MARANOLA — Scoperta di affreschi nella Chiesa di S. Antonio. — Nella chiesa di S. Antonio in Maranola sono venuti in luce notevoli resti di affreschi eseguiti fra il decimoterzo e il decimoquinto secolo. Per completare la scoperta delle interessanti pitture e prendere gli opportuni provvedimenti per la loro conservazione, il Ministero della Pubblica Istruzione ha inviato sul luogo un funzionario tecnico della Sopraintendenza dei monumenti dell'Italia Meridionale.

SICILIA.

PALERMO — Chiesa di S. Giovanni degli Eremiti. — In S. Giovanni degli Eremiti in Palermo, i muri della Sala araba e dei locali attigui alla chiesa minacciavano rovina. Il Ministero della Pubblica Istruzione, che già aveva autorizzato il restauro dell'importante monumento, ha aumentato di lire duemilaottocento il contributo da tempo stabilito.

Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti.

Il 25 dello scorso gennaio, con l'intervento di S. E. il ministro della Pubblica Istruzione on. Rava, si è adunato per la prima volta il nuovo *Consiglio superiore di Antichità e Belle Arti.* Erano presenti S. E. il marchese senatore Emilio Visconti Venosta, vice-presidente, i consiglieri: Barnabei, Bistolfi, Boito, Boni, Cantalamessa, Cavenaghi, Calandra, Comparetti, D'Andrade, D'Orsi, De Petra, Ferrari, Ghirardini, Guerra, Levi, Mazzanti, Milani, Molmenti, Orsi, Salinas, Sartorio e il direttore generale delle Belle Arti comm. Ricci.

L'on. ministro pronunciò un discorso inaugurale, del quale diamo il sunto.

Il ministro Rava esprime il suo vivo compiacimento per l'onore che gli tocca di inaugurare i lavori del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti, al quale, e per l'autorità e la fama dei componenti, e per le condizioni storiche e le tradizioni artistiche d'Italia spetta un'alta e nobile missione.

Ringrazia S. E. il marchese Visconti Venosta — nome illustre e onorando nella storia politica d'Italia — di aver accettato l'ufficio di vice-presidente del Consiglio, e tutti i consiglieri che sono onore dell'arte e della scienza italiana e che già tante prove dettero di operosità.

Da forse quarant'anni, da quando cioè con Cesare Correnti si studiarono le prime proposte di legge per dar norma giuridica e assetto amministrativo a questa materia tanto importante per l'Italia, si pensò di istituire il Consiglio superiore per dar guida e lume all'azione del Ministero. Ma non mai i tentativi e gli studi ebbero la soluzione desiderata.

Il Consiglio di Stato non diede mai parere favorevole a tali proposte di ordinamento fatte pei Decreti Reali. Richiedeva una legge. La Legge Casati del 1859 aveva istituito il Consiglio superiore della pubblica istruzione, ma non aveva dato all'alto consesso alcun compito od ufficio in ordine ai gravi problemi, agli svariati interessi dell'archeologia e dell'arte, cui nessuna legge provvedeva.

Occorreva dunque una legge, la legge che il ministro si onora di aver proposto fin dal dicembre 1906, appena venne chiamato, e che ebbe sanzione reale il 27 giugno 1907.

Da allora ad oggi funzionarono ancora, a norma di legge, le antiche Commissioni centrali di Antichità e di Belle Arti, nate col Regolamento del 1904. Esse diedero i giudici pei molti concorsi fatti in questi due anni e per le scuole e per le direzioni dei musei e delle gallerie.

Rivolge a tutti un sentito ringraziamento per l'opera prestata. Ma era necessario ormai riunire in un solo Consiglio, diviso in tre sezioni — archeologia, arte medioevale e moderna, e arte contemporanea — i dotti e i competenti d'Italia. Ed è lieto di aver avuto l'onore di proporlo a S. M. il Re.

Legge organica degli uffizi e del personale.

La legge del 27 giugno 1907 riordinò l'amministrazione provinciale, che non aveva mai avuto norme precise e risultava da una serie di provvedimenti disformi, di nomine senza concorsi, di comandi, di spedienti, forse utili anche per ragion di spesa, ma non rispondenti a un programma; la legge istituì gli uffici regionali, creò le sovrintendenze, distinte per i *monumenti, le gallerie, i musei e gli scavi,* decentrò il lavoro delle amministrazioni, pose a base del reclutamento e del movimento del personale la prova del concorso, dagli infimi ai sommi gradi. La legge non sarà perfetta, ma presenta il vantaggio sommo di un ordinamento. Tre anni si richiesero — per rispetto ad esigenze finanziarie perchè potesse andar pienamente in vigore con tutto il carico della maggior spesa. Due anni sono passati, e già si fecero i concorsi per direttori di musei e gallerie, per ispettori, per impiegati, per i custodi: presto si faranno i concorsi per architetti, per restauratori. Tutti con severe cautele e con giudici competenti. In tre anni la legge doveva applicarsi (presto saremo al terzo) ed erano quindi vani i soliti lamenti di chi voleva i concorsi prima che i mezzi fossero inscritti in bilancio.

Si istituirono già le *Sovrintendenze per i monumenti* di Verona, Bari, Siena, Ancona, Siracusa; si istituiranno, nel prossimo anno finanziario, quelle di Genova, Ravenna, Pisa e Calabria. E così si istituirono le sovrintendenze delle gallerie e dei musei e scavi, ordinando in tal guisa felicemente la nuova tutela dell'arte e della storia. Questo utile decentramento rende più prossima e più vigile l'azione governativa, come ne ha dato prova una luttuosa recente occasione, in cui l'opera tutelatrice delle Belle Arti ha raccolto unanime consenso di plauso.

La legge per le Antichità e Belle Arti.

La legge del 1907 crea il Consiglio superiore, ordina e distribuisce gli uffici per tutto il territorio del Regno, e provvede al personale; dà insomma la struttura amministrativa tanto invocata. Ma non basta. Un'altra legge occorre, ed è davanti al Senato: la riforma giuridica, la norma alla azione dello Stato e verso i privati e verso gli enti pubblici in difesa degli interessi dell'archeologia, della storia e dell'arte.

Studiata da una Commissione di dotti, di artisti, di giuristi fu presentata dal Ministro alla Camera nel dicembre 1906, ebbe accoglienza favorevole dagli uffici, con relazione dotta dell'on. Rosadi, e fu approvata dalla Camera nella seduta del 12 febbraio 1908.

Breve fu la discussione e fu danno; il Senato, al cui esame fu subito sottoposta (e si lessero, anche mesi dopo, critiche al Ministro accusato di non volerla presentare al Senato!), la discusse lungamente nella sua Commissione, e studiò a fondo alcuni punti; domandò di modificare varie norme e presentò la relazione nella seduta del 12 gennaio. La materia gravissima, che fu tentata 40 anni con molti e svariati disegni di legge, solo nel 1902 uscì vittoriosa dalle urne. Ma il suo principio — o comprare o lasciar esportare — dovette subito (1903) esser sospeso e così l'applicazione delle sue norme fondamentali fu rinviata di anno in anno. Facciamo, signori, fervido voto che le proroghe cessino, e la legge nuova entri in vigore e sia di pratica attuazione.

Il Monte delle Belle Arti.

Con la legge di proroga, quella del 14 luglio 1907, egli (Rava) propose la costituzione del *Monte delle Belle Arti,* dotato di 4 milioni di fondo, e di un milione a disposizione per acquisti urgenti. I cinque milioni furono investiti subito in rendita pubblica a prezzo conveniente e ben fruttiferi. Si disse che tale fondo cospicuo era stato già consumato per acquisti di oggetti o di palazzi, e la verità è che nemmeno una lira fu spesa, che il capitale è aumentato, così, di due anni di interessi, e potrà all'uopo servire come tesoro di guerra contro le cupidigie verso i tesori di arte che sono in mano dei privati e secondo gl'intendimenti del legislatore. E potrà esser accresciuto con avanzi di bilancio.

Aumento degli stanziamenti. — Oltre il *Monte,* si è provveduto con l'aumento di tutti gli stanziamenti ordinari ai maggiori bisogni del bilancio, pei monumenti e per gli scavi. Dove questi non sono bastati, si è provveduto straordinariamente per legge.

Leggi speciali.

E il Ministro crede opportuno rammentare quanto si è fatto per tre città che sono tra i fari di maggior luce nella nostra storia: Roma, Venezia e Ravenna.

Legge per Roma. — Per Roma, nella legge 14 luglio 1907, proposta dal Presidente del Consiglio, e studiata con grande amore, tre problemi furono risolti; venne decretata la trasformazione del glorioso e storico Ospizio di S. Michele in Istituto Nazionale artistico-industriale, a cui dovrà essere annessa la R, Calcografia, e fu provveduto con la spesa di sei milioni alla passeggiata archeologica e alla costituzione di un ufficio apposito per le espropriazioni e pei lavori. Questo ufficio opera alacremente e già molte delle espropriazioni per la costruzione del grande viale che dovrà condurre dal Circo Massimo alle Terme di Caracalla sono, non senza difficoltà, compiute. La legge infine diede i mezzi per espropriare e isolare tutte le Terme Diocleziane, altra opera di grande decoro monumentale, che Romada anni desidera. Così il ricco Museo Nazionale avrà degna sede.

Legge pei monumenti veneziani. — Per Venezia grave continuava ad essere la condizione dei suoi monumenti pur dopo la legge del 1903, per cui Comune di Venezia e Stato avevano largamentente contribuito ai restauri. Nel 1907 grandi preoccupazioni destò sopra tutto la basilica di San Marco, di cui un angolo, quello di Sant'Alipio, si rivelò in condizioni statiche gravissime Il Ministro visitò i lavori col Direttore generale e convocò a Venezia le autorità per avvisare ai rimedi. Una Commissione, di cui un rappresentante siede anche in questo consesso (il D'Andrade), propose i provvedimenti più idonei per assicurarne, col restauro, l'esistenza. Frattanto si faceva più viva l'ur-

genza di addivenire ad opere conservative di altre insigni chiese ed edifici monumentali della meravigliosa città.

Una convenzione col Municipio, per cui lo Stato e il Comune si obbligano a contribuire, in più esercizi, per 500,000 lire ciascuno, fu recentemente approvata dal Parlamento, e il 24 dicembre scorso sanzionata come legge dal Re.

Monumenti di Ravenna. — Per Ravenna un'altra legge, approvante altra convenzione col Municipio e coll'Autorità militare, provvede allo sgombro del Chiostro di S. Vitale, occupato dai militari, all'isolamento completo del gruppo monumentale di S. Vitale e Galla Placidia, e al trasporto del Museo Nazionale in quella nobile sede. La città contribuisce nella spesa.

Questo utile concorso delle forze locali fu sempre cercato, e si ottiene, poichè l'amore ai monumenti e ai ricordi della propria storia è vivo nelle città italiane.

Gli acquisti.

Intanto, e in attesa delle maggiori assegnazioni finanziarie che il Tesoro consenti — e la prossima legge ne darà la piena disponibilità — fin dal 1906 si provvide a portare a 300,000 lire il fondo annuale per gli acquisti. La somma così inscritta in bilancio e il reddito della tassa d'ingresso ai monumenti, che è di circa L. 800,000 annue, giovarono alle necessità di questi ultimi anni, nei quali lo Stato italiano potè compiere con lode di tutti — ed è il caso notevole! — il maggiore suo acquisto: la *Stataa di Anzio;* e ad un tempo provvedere ad assicurare alle collezioni governative tesori quali i *Bronzi di Nemi*, il *Dioscuro di Baia*, la *Collezione barberiniana delle antichità prenestine;* e, nel campo dell'arte del Rinascimento, una serie di insigni ed ammirate opere, tra cui ben possono annoverarsi la *Maddalena* di Piero di Cosimo, che ora è gemma della Galleria Corsiniana in Roma, gli affreschi tiepoleschi della villa Duodo a Mirano, ed altre moltissime.

Giova ricordare che sulla rendita della tassa d'impiego gravano ancora le annualità fissate dalle leggi per l'acquisto delle Gallerie Borghese e Boncompagni; presto cesserà tale spesa e sarà libero il reddito.

Il notevole sacrificio che questi acquisti portarono può dirsi ben compensato dal lustro che essi accrebbero alle collezioni italiane e alla stessa azione governativa, e così altri e fortunati acquisti seguiti a prezzi ben convenienti, fra cui va notato quello della *Annunziazione* di Antonello da Messina, già a Palazzo Acreide, ora nel Museo archeologico di Siracusa, e l'*Angelo annunziante* del Pennacchi che da Londra, ove trovavasi, fu per sole settemila lire, portato a Venezia e, quivi, nelle Gallerie dello Stato, ricompose uno splendido monumento. Diede così all'Italia anche un primo esempio: di saper comprare, cioè, pure in casa degli stranieri!

Si può dunque affermare che nessuna rara e bella cosa d'arte offerta allo Stato o messa onestamente in vendita sia andata dispersa.

Doni.

E del rinascente credito — se è lecito dir così — della attività storico-artistica dello Stato nostro può essere sufficiente riprova la risvegliata munificenza privata, a vantaggio appunto di musei e di gallerie dello Stato.

Doni delle LL. MM. il Re e la Regina. — Primo in questa nobile gara vuol essere, come sempre, il Re d'Italia, e a lui si deve se a Milano la Pinacoteca di Brera ha potuto arricchire la serie dei dipinti di Bernardino Luini con gli affreschi che questi dipinse per la Villa di Pelucca. S. M. volle ancora consentire acchè gli abbozzi michelangioleschi della grotta del Giardino di Boboli venissero trasportati nella Tribuna di David a Firenze, ove bene potranno ammirarsi.

Intanto, col consenso e per desiderio di S. M. la Regina Madre, il gruppo berniniano di *Plutone* e *Proserpina* potrà essere trasportato dal Palazzo Ludovisi al Museo di Villa Borghese, ove fa bella mostra tra le grandi sculture del maestro del Seicento.

S. M. la Regina Elena volle altresì donare al Museo Nazionale Romano il *Discobolo* da lei, con cura pari alla fortuna, scavato nella tenuta reale di Castelporziano, e il *Discobolo*, sapientemente ricomposto, è ora una delle più belle gemme di questo grande istituto archeologico che lo Stato ha saputo creare qui in Roma.

Doni di privati. — Tra i privati che concorsero all'incremento del patrimonio artistico dello Stato è doveroso ricordare il cav. Cesare D'Ancona, il quale nell'estate 1907 donò al Governo, pel cenacolo di Sant'Apollonia, un fregio di Andrea del Castagno, affrescato da quel potentissimo pittore del Quattrocento per la villa Pandolfini a Legnaia, insieme con gli altri che pure, mezzo secolo fa; passarono nello stesso cenacolo di Sant'Apollonia. Pure a Firenze, altro munifico donatore fu il barone Franchetti, che al Museo del Bargello volle donare la sua rara e preziosa raccolta di stoffe antiche.

Castel d'Issogne. — E per il valore grande e per l'entità tutti sanno del dono del commendator Vittorio Avondo di Torino, che volle regalare allo Stato il castello d'Issogne, uno dei più fastosi monumenti dell'Alto Piemonte al finire del Quattrocento, da lui accuratamente e sapientemente fatto restaurare.

Da tali fatti eccitata, vigile sempre più si mostrava l'Amministrazione nell'opera di conservazione più propriamente detta.

Cenacolo di Leonardo. — Il grande valore e l'amor d'arte di uno dei membri del Consiglio Superiore sono valsi l'anno scorso ad assicurare, con sapienza ammirata in tutto il mondo, la vita al Cenacolo di Leonardo salvandolo dalla morte irreparabile: — risurrezione più che restauro.

Restauri, adattamenti di locali.

E accanto a lavori di carattere artistico, fra cui il restauro del Palazzetto Bonomo a Siracusa e la prosecuzione dei lavori a Castel Sant'Angelo, altre più umili, ma pur necessarie opere si conducevano a termine per l'ampliamento e il miglior funzionamento dei nostri istituti; al Museo delle Terme; a Villa Giulia in Roma; agli Uffizi di Firenze (dove si è dato vivo impulso alla serie degli autoritratti che costituisce, per così dire, l'autobiografia pittorica degli artisti); a Brera in Milano. Una legge provvede pure alla spesa pel riscaldamento degli *Uffizi* a Firenze.

Collezione Ressmann - Ercole e Lica - Busti di Scipione Borghese da Venezia a Roma. — Si risolsero altresì, nell'interesse degli istituti artistici e dell'amministrazione, controversie annose; ad esempio l'accettazione del legato al Museo fiorentino del Bargello della collezione d'armi del defunto Senatore Ressmann, sospesa pel mancato pagamento della tassa di successione, che è stata risoluta con una legge speciale; il collocamento del gruppo d'*Ercole e Lica* nella Galleria Corsini, pel quale venne edificata una apposita edicola; il ritorno a Roma dei due busti di Scipione Borghese, che ora là nel Palazzo per cui furono creati compiono la grandiosa serie delle sculture berniniane.

Difesa dei tesori artistici.

Dichiarazioni di sommo pregio. — Nell'azione di tutela proibitiva l'Amministrazione ha proceduto cautamente, ma energicamente. Ad evitare il ripetersi di passati e dolorosi inconvenienti ed infrazioni alla legge si è proceduto alla « notificazione del sommo pregio » per un numero notevole di opere, tra cui la statua di *Niobide* di proprietà della Banca Commerciale qui in Roma, e i quattro dipinti del Tiepolo, illustranti episodi della *Gerusalemme Liberata*, di proprietà Cartier in Genova, e l'*Antinoo* della Società dei Beni Rustici di Roma.

Gli Scavi.

Non è mancato l'impulso agli scavi. Oltre le singole esplorazioni che hanno dato risultati fortunatissimi, dall'estrema Sicilia a Torino (Teatro Romano) e da *Paettum*, che tutti ha sorpreso, al Palatino, al Gianicolo, alla Campagna di Roma e all'Etruria, vanno notati gli studi per ricerche sistematiche a Locri, a Roma, a Ostia. Sul grave problema dello scavo di Ercolano, sul quale il Governo ebbe a dire il pensiero suo ispirato all'interesse nazionale, fu nominata una Commissione che ha studiato alacremente il grave tema deve ora riferire un'altra Commissione fu nominata per l'estrazione completa delle navi romane del Lago di Nemi. E così per l'*Ara pacis*. Di queste Commissioni la competente sezione del oConsiglio Superiore udirà le proposte in questa medesima riunione. Frattanto gli archeologi italiani ebbero onori anche all'estero, nelle nostre missioni: in Egitto, sotto lo Schiapparelli; a Zula, a Creta, ove hanno ricondotti alla luce i segni primordiali della civiltà europea.

E non dimenticate furono nemmeno le condizioni degli operai degli scavi, che ora bisognerebbe inscrivere pure alla Cassa Nazionale di previdenza per la vecchiaia.

La scuola archeologica in Atene.

Tanto fervore di studi e di ricerche da parte della gioventù nostra e il pensiero della tradizione persuasero il Ministro della grande convenienza che allo sviluppo della scienza archeologica deriverebbe dalla creazione in Atene di una scuola archeologica italiana. E codesta scuola archeologica è. Una Commissione presieduta dall'illustre senatore Domenico Comparetti, che è tra voi, ne ha dettato or ora il programma, già si è trovato il locale, e non mancano i mezzi finanziari; sì che tutto fa augurare che la scuola archeologica di Atene farà sì che l'Italia, nel classico suolo ellenico, nulla abbia ad invidiare all'azione che, in nome e al servizio della civiltà, vi propugnano le altre nazioni occidentali.

Le opere di Leonardo.

Il Ministro intende di provvedere alla edizione *nazionale* delle opere di Leonardo. Ma occorre una legge speciale, poichè senza una legge (bisogna ricordarlo) non si può iscrivere in bilancio la spesa. È pronto il progetto; intanto il Piumati attende al lavoro preparatorio.

L'Arte moderna.

Un altro compito però ben diverso, pur mirante allo stesso fine della diffusione dell'arte e del sentimento della bellezza, un altro ufficio anche ha e deve avere l'attività dello Stato nel nostro paese. Epperò alla produzione viva dell'arte, agli interessi degli artisti contemporanei e alle loro scuole si rivolsero vive ed attente le premure dell'amministrazione che in questo campo molto ha fatto e molto si ripromette di fare.

Arte contemporanea. — Prima cura del Ministro fu, fin dal 1906, di riconvocare la *Giunta Superiore di Belle Arti* che da più di un anno non si riuniva. Mercè così preziosa collaborazione, l'Amministrazione potè considerare molti dei problemi più importanti che concernono l'arte nostra e avviarli verso una soluzione.

Statuto dell'Istituto di Belle Arti di Roma. — Era urgente riordinar gli studi. Una Commissione composta dalla stessa Giunta e dai Direttori degli Istituti e Accademie di Belle Arti ne ebbe incarico, e propose un nuovo ordinamento degli studi d'arte, che in via d'esperimento, e dopo molte difficoltà, è già in vigore presso l'Istituto di Belle Arti di Roma. Ed è lodato generalmente.

Se l'esperimento risulterà buono (e bisognerà soprassedere alle idee di altre e troppo vaste riforme fino a che esso non avrà dato i suoi frutti) si potrà estendere agli altri Istituti; se no, si tenterà altra via. Certo è che esso tende a rendere più agile, più viva, più moderna l'iniziazione dei giovani all'arte, ed è stato accolto con grande favore.

Riforma del Pensionato Artistico. — All'ordine del giorno della sezione contemporanea è la proposta, preparata dall'Ufficio, per la riforma del Pensionato Artistico Nazionale. Questa antica istituzione, sulla quale l'attenzione del pubblico è ora vivamente richiamata a causa della vittoria conseguita appunto da due giovani pensionati nel grande concorso per l'altorilievo del sotto basamento della statua di Re Vittorio Emanuele in Roma, non merita le critiche facili tante volte udite: solo ha bisogno di essere riformata con criteri moderni adatti a trarne più larghi e fecondi risultati.

Secondo la proposta che si presenta all'esame del Consiglio, viene accresciuto il numero delle pensioni da 6 ad 8, aggiungendosi alle pensioni per la scultura, la pittura e la architettura, anche le pensioni per la decorazione.

Il pensionato viene distinto in due periodi biennali, il primo dei quali potrebbe chiamarsi di studio e di perfezionamento, il secondo di pratico esercizio sulle arti, con l'allogazione di lavori di carattere pubblico.

Ed affinchè le più fresche energie sieno chiamate a fruire del beneficio delle pensioni si vorrebbe abbassare il limite d'età per l'ammissione al pensionato ora troppo elevato (20 anni) — a 17 anni.

Borse di studio nazionali. — Per venire poi in aiuto dei più giovani artisti, che seguono i corsi superiori degli istituti di belle arti o li abbiano da breve tempo compiuti, si propone la istituzione di borse di studio regionali, limitando l'assegnazione di queste borse agli studenti di quelle regioni ove, per difetto di fondazioni, lasciti o istituzioni cittadine, manchino altri mezzi di insegnamento agli studi artistici.

Esposizioni. — Le relazioni però fra l'arte e lo Stato non si arrestano ad una pragmatica scolastica, a precetti didattici per quanto ottimamente e modernamente intesi. Lungo discorso sarebbe necessario per chiarire i rapporti fra l'arte e lo Stato in un paese come l'Italia. Ma giova meglio cercar di avere mezzi per fare e persuadere tutti della importanza dell'arte anche per la vita economica. È intanto parso utile dare impulso e incoraggiamento ad esposizioni ed altre forme spontanee e pubbliche di diffusione di cultura artistica.

Qui in Roma, nelle sale della Galleria d'Arte Moderna, il Governo accolse tra il 1907 e il 1908 la Mostra d'arte Morelliana, a cui dette ogni incoraggiamento, così come ogni incoraggiamento fornì (con una legge apposita, *la prima*), alla Mostra biennale di Venezia, ove nel 1907, volle l'Amministrazione, con nuovo concetto, non limitare gli acquisti soltanto agli artisti italiani, ma anche a taluno dei maggiori fra gli stranieri, affinchè la Galleria d'Arte Moderna in Roma abbia presto una sezione sua internazionale, che sia anch'essa scuola di fecondi esempi per i giovani artisti.

Con legge speciale venne aiutata l'esposizione di Faenza che onorava il suo Torricelli, e l'arte vi ebbe nobile posto, specie con le ceramiche.

Galleria d'Arte Moderna. Nuova sede. — La Galleria d'Arte Moderna, a sua volta, per la convenzione corsa col Comitato per le feste del 1911 e col Comune, avrà una nuova, degna e stabile sede a Villa Cantoni, presso Villa Borghese e la Galleria e il Museo di Villa Giulia, ancora poco noto.

Ordinamento dell'Amministrazione centrale. — E l'Amministrazione governativa, oltre questa opera diretta alla protezione e alla diffusione della cultura non ha mancato di sviluppare tutti i servizi sussidiari, riordinando e largamente dotando di pubblicazioni la propria biblioteca, organizzando il suo ricchissimo archivio, promuovendo con ogni zelo il catalogo (al doppio scopo, amministrativo e scientifico), del patrimonio artistico nazionale. Questo catalogo uscirà in volumi, a somiglianza di quanto si pratica in Francia da più di trent'anni con gl'*Inventaires des richesses d'Art de la France.*

Bollettino d'arte. — Frattanto la Direzione Generale col suo ormai ben noto e bene accolto *Bollettino d'arte*, ha provveduto a un notiziario mensile, che mostra l'attività dell'Amministrazione e dei suoi funzionari in tutti i campi dell'arte, come fanno da lunghi anni nel campo dell'archeologia, le tanto stimate *Notizie sugli Scavi* dirette dal collega Barnabei.

Azione dei Comuni ed altri enti. — Questa multiforme attività dell'Amministrazione si riflette anche su altri enti. Fu ricordato, a onor di merito, il Municipio di Venezia. Va rammentato anche quello che il Comnne e la Cassa di risparmio di Verona hanno fatto per gli scavi del Teatro Romano, e quanto fa Torino per i monumenti della città, e gli aiuti che il Municipio di Siracusa ha dato al suo Museo, e le nobili moderne iniziative del Municipio fiorentino e l'opera assidua e ammirata della città di Bologna.

Per poter conoscere rapidamente i bisogni lontani e provvedere con diretta conoscenza, un capo divisione delle Belle arti fu nominato ispettore centrale.

Non solo. Anche altre amministrazioni governative non direttamente preposte alla cura delle arti belle, cooperano efficacemente al loro sviluppo. Basterà ricordare quanto fa in proposito il Ministero dei lavori pubblici, spingendo con alacrità le opere al Monumento a Vittorio Emanuele, e nel Palazzo di Giustizia.

Il lavoro dei due anni mostra gl'intendimenti del Ministro e della Direzione Generale. L'ordine del giorno assai vasto che è presentato al Consiglio contiene proposte per riforme utili, per acquisti e restauri di monumenti, per quadri e oggetti rari, per ordinamento di studi o per dar vita legale a istituti in formazione come il *Museo del Foro*, cura assidua del Boni.

Solo *fatti* furono qui oggi ricordati.

Molte altre riforme studiate potrebbe fin d'ora il Ministro esporre; ma deve limitare i desideri, e il programma, ai mezzi disponibili. La Direzione Generale fa con amore quanto è dato dai mezzi e si augura di poter provvedere al personale. È lieto di annunziare che anche per la musica si sono fatti dei passi e sarà riformato il Liceo di S. Cecilia con largo contributo dello Stato.

Nel disastro immane di Reggio e di Messina — che è un grande lutto anche per l'arte — l'opera dell'Amministrazione fu alacre, sollecita e confortata da buon successo.

Ringrazia il Consigliere Salinas e il Consigliere Orsi, che si recarono sui luoghi a dar opera faticosa e intelligente per ricuperare quanto si poteva nell'interesse dell'arte e della storia d'Italia. Il consigliere Salinas, con grandi fatiche salvò a Messina ruderi preziosi, quadri insigni, ricordi nobilissimi. Il Ministro conclude ringraziando tutti i signori consiglieri, e confidando nell'opera loro competente e affettuosa, tutta volta alla storia e alla gloria della patria.

E in nome di questa augura lieta fortuna ai lavori nel *nuovo Consiglio.*

S. E. il vice-presidente marchese senatore Visconti Venosta ringrazia il Ministro a nome di tutti i consiglieri delle cose fatte e delle notizie date, loda l'opera della Direzione Generale e nobilmente espone gli ideali dell'arte nostra e le cure assidue che il nuovo consesso darà per tenerla in onore.

DOTT. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1909 — Tip. Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.

ANNO III. FASC. IV.

BOLLETTINO D'ARTE

DEL MINISTERO DELLA P. ISTRVZIONE

NOTIZIE DELLE GALLERIE DEI MVSEI E DEI MONVMENTI

E. CALZONE, EDITORE

ROMA · MCMIX

SOMMARIO DEL 4° FASCICOLO - *Aprile 1909*.

Il fascicolo consta di 40 pagine con 15 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 1° E 2° FASCICOLO - *Gennaio-Febbraio 1909*.

Il fascicolo consta di 80 pagine con 41 illustrazioni nel testo e 2 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 3° FASCICOLO - *Marzo 1909*.

Il fascicolo consta di 40 pagine con 17 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

GLI AFFRESCHI DELLA ROTONDA DI S. GIOVANNI A CARBONARA A NAPOLI

ELLA chiesa di S. Giovanni a Carbonara in Napoli, alle spalle del monumento a Re Ladislao — immane amplificazione di quello grandioso a Roberto d'Angiò — si apre una cappella rotonda, con la volta spartita in otto spicchi triangolari curvilinei, mediante cordoni sottili — elevantisi su colonne addossate alla muraglia — che si ricongiungono nel centro di essa. La luce piove mitemente da eleganti finestre gotiche aperte quasi al sommo delle pareti, e il pavimento — costituito da mattonelle a leggiadri e varî ornati — è uno dei pochi ma insigni esempi di pavimenti quattrocenteschi mal conservati che decorano alcune chiese napoletane. La cappella fu edificata nel 1427 (1), e dietro un insignificante e inutile altare, si alza il sepolcro (1433 c.) del suo fondatore, Ser Gianni Caracciolo del Sole, l'uomo che, avendo preso assoluto dominio sul debole animo di Giovanna II d'Angiò, tenne stretti nella sua mano i poteri dello Stato, finchè una congiura non gli tolse violentemente la vita nel giorno destinato agli sponsali del figliuolo Troiano. Le pareti della cappella, per volere di Troiano, furono coperte di affreschi, ora in pessimo stato di conservazione per incalzanti danni del tempo e per restauri. Nel basso, in scomparti rettangolari, son narrate alcune vicende della vita degli eremiti agostiniani; sopra, in più ampi riquadri, sono fermati i momenti tipici della Vita della Vergine; sulle pareti di fronte all'ingresso si ergono maestosi apostoli e santi — tutte pitture coeve alla fabbrica.

(1) FARAGLIA, *La tomba di Ser Gianni Caracciolo in S. Gio. a Carb.*, in *Napoli Nobilissima*, 1899, II, 20-23.

*
* *

Vita degli Eremiti (1) — La narrazione comincia a sinistra dell'ingresso:

I. Campagna libera, animata da ciuffi d'erba che si spandono a raggiera e da alberi di fusto sottile, quasi dritto, rivestiti di multiforme vegetazione verdecupo. D'innanzi ad una semplice capanna di legno siede un vecchio, chiuso in un saio nero che gli copre anche la testa ornata di corta e bianca barba: egli è intento a lavorare con vimini un paniere. Più avanti, un altro cammina, appoggiandosi con la sinistra sur un bastone, recando una bisaccia su la spalla destra. All'estremo, un monaco eleva la sua preghiera con la fronte al cielo, mentre il diavolo lo tenta (2). Sulla faccia anteriore di una vasca che si trova fra i due primi eremiti, si legge chiaramente: Pêrinect(us) de benivèto | pinxit.

Le figure han corpi magri, teste allungate, con sopracciglia folte, occhi stretti e lunghi dalla sclerotica lucente e un po' gonfi nel basso, naso lungo, affilato e poco prominente, barba segnata da peli bianchi, ondulati, non molto sottili; le mani sono piccole e senza struttura ossea, l'incarnato presenta toni brunastri, e abbronzati. La tecnica è assai deficiente rispetto al notevole sviluppo raggiunto nella prima metà del secolo XV: basta osservare il paese, privo di vita e d'aria e il modellato stentato e duro delle figure. È importante, però, la ricerca di carattere e di espressione dei personaggi, che si riscontra specie nel secondo eremita, dal corpo curvo, avanzante a fatica, sorretto dal bastone che stringe con la destra, dalla testa pensosa; nel terzo col volto improntato di fede e di estasi; nel diavolo svelto e vivace.

II. Istesso ambiente campestre, ma con leggero ondulamento di colline giallastre. Dalla sinistra si avanza un eremita recante un peso su le spalle; un altro conduce un leone attaccato a un carrettino carico e si volge indietro, come a rimirare soddisfatto la fiera addomesticata. Quasi nel centro, due altri recano sopra una tavola un vecchio dalla chioma spiovente, che ha tra mani un rosario: ultimo è uno che, seduto a terra, è tutto intento a prendere acqua da una polla, con un vaso che ha nella destra. I caratteri appaiono quelli già notati.

Si osserva ricerca nelle espressioni, tra cui è specialmente notevole quella del vecchio trasportato, che sembra un patriarca, con quella sua testa tutta incorniciata dai capelli e dalla barba bianca. Debolissimo è il leone che non ha nulla di ferino; falso lo scorcio dell' ultimo eremita con la testa insaccata nel sajo e il braccio destro torto (3).

III. Un monaco seduto benedice con gesto calmo alcuni mansueti animali, mentre due altri monaci stupefatti, assistono, da un masso, allo svolgimento della scena. Tutti e tre hanno aria tranquilla e mite; gli animali sono deboli di segno e di carattere. Nel mezzo un eremita, postosi ginocchioni, prega; un altro scende lentamente, recando una bisaccia su le spalle: essi son quasi interamente cancellati; ma s'intravede tuttavia la mitezza della loro espressione. All'estremo destro, sopra un albero di palma, appare una testa di eremita, cui si avvicina a volo un angelo, mentre un demone tende la mano manca e stringe nell'altra un nodoso bastone. La scena qui è più mossa e varia (4).

(1) La fonte storica si può rintracciare nella voluminosa pubblicazione di Luigi Torelli, *Secoli Agostiani* ecc. ecc., Bologna, Voglierini e Monti, 1659-73.

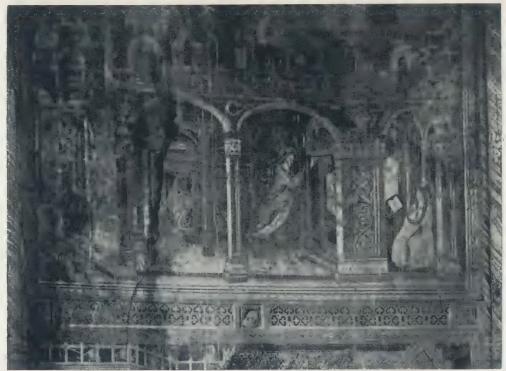
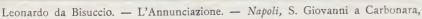
(2) Queste due figure son quasi interamente cancellate, come del resto tutta la parte destra.

(3) Questo affresco è quasi tutto scrostato.

(4) Una larga fenditura taglia questo affresco quasi a mezzo. Inoltre esso, come i precedenti e seguenti, presenta qua e là sensibili tracce di restauro, ed è per lo più cancellato.

IV. Questo affresco è quasi del tutto cancellato, specialmente nella parte sinistra e nel centro. A manca si distingue a fatica un eremita supino e un altro che cammina rapidamente. Nel centro si vede alla meglio un vecchio eremita, coperto di una veste bianca con manto e cappuccio marrone, intento al lavoro. Più in là, verso destra, un altro eremita è tentato dal diavolo. Il paese ha il tipo determinatosi negli affreschi precedenti ed i varî elementi sono disposti simmetricamente, in modo da togliere verità e vivacità all'insieme.

V. Più interessanti e varie sono le scene rappresentate nel quinto riquadro. A sinistra si erge un turrito castello, dall'aspetto austero ed elegante. Sotto la porta ad arco a pieno centro è ritto un angelo, con l'ale abbassate, avvolto in una veste

Leonardo da Bisuccio. — L'Annunciazione. — *Napoli,* S. Giovanni a Carbonara,

rosea su cui risalta il manto di un bel verde scuro. Egli, con la mano destra tesa, pare faccia cenno a tre eremiti, che vengono verso lui, di non avanzarsi oltre: altri quattro eremiti, ognuno per proprio conto, seguono trascinando la loro cadente vecchiezza con l'aiuto di un bastone. Il movimento è ottenuto con certa efficacia, specie nell'insieme; le espressioni sono discretamente rese. Dall'altra parte un angelo, con lunghe ali rosse ripiegate, e due eremiti suonano vari strumenti, e dalle armonie che essi effondono pare tutto estasiato un vegliardo che apre le braccia con un gesto nobilmente fervido, alzando gli occhi al cielo. Questa figura è disegnata con cura e con sobria correttezza; non così quelle che suonano, specialmente i due eremiti, dalla testa rigida e dalla barba dura. L'angelo pare copiato da una statua (1).

(1) Nella parte destra è interamente conservato, ma a sinistra e al centro l'intonaco è caduto a larghi strati.

VI. Parecchi monaci sono occupati intorno a una costruzione; uno eccita con la mazza alta un asino carico di pietre; un altro reca sopra una sbarra appoggiata alla spalla destra due vasi ricolmi d'acqua; un terzo versa da un catino l'acqua nella calce viva, mentre un quarto eremita agita il miscuglio, uno prepara le pietre, tre altri le cementano nell'edificio appena cominciato. In un angolo a destra, coperti da un poggio, cinque frati seduti ascoltano la parola calma di un vecchio.

Notevole è l' intonazione solinga del paesaggio che non pare turbato dal lavoro calmo e ordinato di così pochi: esso è migliore rispetto a quelli dei precedenti affreschi, malgrado che le vegetazioni sieno ancora disposte in modo simmetrico, che le colline, gli alberi, le casette non presentino alcun motivo o disposizione nuova. Notevole è anche la concezione della scena, la quale mostra i solitari abitatori sempre operosi, sia ne' lavori fisici, sia in quelli della mente e dello spirito, che servono come di riposo ai primi. Le forme sono grossolane, assai sviluppati i piedi e con dita sottili e lunghe come tentacoli, le braccia son senza polso, le dita delle mani inanimate, prive di struttura ossea, i contorni delle teste duri. Si nota ricerca di espressione e di carattere, nello sforzo di far partecipare ciascuna figura alla scena, sia che attenda a un lavoro, sia che ascolti, con gesti più o meno sgomenti, le parole che il vecchio, ammaestratore o raccontatore, proferisce.

Quest'affresco è, forse, quello in miglior modo conservato, se si eccettuino alcuni punti in cui è caduto il colore.

Perrinetto da Benevento.

Poche notizie si hanno di questo umile pittore. Le guide più antiche di Napoli — D'Engenio, Celano, Capaccio, Chiarini — non lo nominano. Naturalmente il de Dominici mette fuori la sua brava indicazione; ma qual conto se ne può fare? Fra i moderni, anche storici accurati, come, p. e., il Cavalcaselle, il Burckhardt, il Bode lo trascurano. Soltanto lo Schultz, benchè avesse letta errata la iscrizione — *Perrinectus de Komvento* — gli dedicò alcune linee parlando della cappella (1). Egli notò che il taglio delle teste ricordava le antiche rappresentazioni senesi degli eremiti, che le forme in genere avevano qualche somiglianza col quadro rappresentante *S Francesco che dà la regola* nella chiesa di S. Lorenzo (2), che il paesaggio era duro, i monti tagliati alla maniera bizantina-giottesca, come usava anche il Gozzoli. Concludeva, dubitando che da questa goffa maniera fosse escita improvvisamente l'intera pienezza delle composizioni zingaresche. Il principe Gaetano Filangieri (3), fu il primo che riportò esattamente la iscrizione, e si valse, inoltre, dello spoglio delle carte notarili, eseguito in gran parte dal Miola, per avere qualche notizia sicura su l'artista. Da un documento del 25 aprile 1454 si apprende che Perrinetto dipinse a fresco — per 30 ducati — una Madonna nella tribuna di S. Maria ad Agnone; da un altro del 3 aprile 1456 si ricava com'egli ricevesse un pagamento per alcuni affreschi eseguiti nella chiesa dell'Annunziata, fra cui le *Sette allegrezze della Vergine.* Un altro pagamento gli venne fatto il 22 marzo 1457 per un fresco condotto anche all'Annunciata e rappresentante S. Giorgio con la donzella, S. Antonio, la Vergine, S. Michele e quattro angeli; il 29 settembre 1459 comprò una casa di Andrea Mariconda presso la

(1) *Denkmaeler....*, III, 188-194.

(2) Questo quadro è stato ascritto recentemente dal Frizzoni (*Bollettino d'arte,* Anno II, fasc. XII, p. 466) a Simone Marmion. Con gli affreschi di Perrinetto esso, secondo noi, non presenta legami di sorta.

(3) *Documenti....*, V, 51.

chiesa di S. Martino a Capuana. Il Faraglia (1) aggiunge che per la pittura delle *Sette allegrezze della Vergine*, fatta a conto del Re all'entrata della chiesa della Annunciata, ebbe 70 ducati, e che per la storia di *S. Giorgio* ebbe, a dì 22 marzo 1457, 14 ducati a compimento dei 23 pattuiti.

Dei lavori menzionati non esiste ora traccia alcuna. Perciò di Perrinetto non si possono ritenere opera certa che i sei riquadri della vita degli eremiti a S. Giovanni a Carbonara.

A quale fonte dell'arte quattrocentesca o trecentesca ha attinto Perrinetto ? Il pensiero ricorre spontaneamente alla vita degli eremiti frescata nel Camposanto di Pisa. Ora, confrontando con questa le pitture di Napoli, vien fatto di notare alcune affinità che, deboli nelle forme delle figure, si rendono sensibili alquanto nel paesaggio, per il movimento delle colline, se non per il loro taglio e più per gli alberi dal lungo fusto, coronato da una chioma rotonda di foglie verdi. Le rispondenze sono ancor più frequenti e notevoli per la disposizione e gli atteggiamenti dei personaggi. Si veda nell'affresco pisano il monaco seduto che lavora un cucchiaio, l'altro intento a menare a termine un paniere, quello che scende mirabilmente curvo e incerto con un secchio nella sinistra, l'altro che lavora chino... personaggi che trovano un'eco fedele nella rotonda di Ser Gianni, e non soltanto come motivo, ma anche per il modo come è intesa e resa la loro attività. I punti di confronto, tuttavia, son pochi e tali da non precludere la via ad ogni dubbio su la loro importanza. D'altra parte, considerando che negli affreschi di Perrinetto, eseguiti a metà del '400, si ripercuotono ancora senza un fremito nuovo forme da tempo sorpassate, è difficile ammettere che Perrinetto, se avesse visto l'affresco del Camposanto di Pisa, non ne avrebbe preso a piene mani forme, motivi, atteggiamenti e non sarebbe stato tocco dalle molte opere d'arte animate di spirito nuovo, sparse sul cammino da Pisa a Napoli. Appare invece assai probabile non solo che egli non ha posto mai piede nel camposanto di Pisa, ma anche che non ha varcato i confini dell'Italia meridionale, dove il rinnovamento accennatosi sullo scorcio del Trecento e determinatosi sul principio del secolo successivo, non era stato avvertito. Pertanto viene agevolmente da pensare che le assonanze sieno cagionate o dalla osservazione di un ciclo di affreschi di soggetto analogo, che si trovassero per caso a Napoli o ne' dintorni ed ora perduti, eseguiti da un maestro che avesse prese in prestito alcune delle forme e atteggiamenti dell'affresco pisano, o, assai più probabilmente, che le storie gli sieno state indicate da qualcuno dei monaci dell'antico cenobio agostiniano di Napoli, secondo il sistema diffusissimo di guidare l'artista con suggerimenti eruditi : versione, quest'ultima, cui si oppone soltanto una certa somiglianza, a volte, nella forma con la quale il comune motivo è stato reso, ma che è tutt'altro da escludersi.

Lo Schultz nota nelle pitture di Perrinetto l'influsso senese. A Napoli Perrinetto potè vedere gli affreschi senesi della chiesa dell'Incoronata, come quelli romani di Pietro Cavallini in S. Maria di Donnaregina e quelli di Giotto a S. Chiara.

L'influsso senese non ci pare molto evidente. Se le figure degli eremiti risentono, nella struttura e nel carattere delle teste, dell'arte senese, nella loro espressione, che vuol rendere sempre un particolare moto dell'animа, e quello più saliente e caratteristico, si ricollegano nell'intimo alle nobili tradizione dell'arte giottesca. Inoltre, nel modo di intendere le scene, col numero di personaggi puramente nenecessari allo svolgimento dei concetti e all'equilibrio delle rappresentazioni, Per-

(1) *Nap. nob.* '94, XX, 77.

rinetto si mostra assai più vicino a quell'atteggiamento peculiare del genio di Giotto, di cogliere, cioè, in ogni soggetto la vita del dramma, anzichè alla ricchezza episodica de' maestri senesi.

Prima metà del sec. XV. — Particolare del Trionfo della Morte.
Palermo, Caserma della Trinità.

Il pittore beneventano non isfuggì alla imitazione del Bisuccio che aveva cominciato a frescare la rotonda — secondo il sistema consueto nei dipinti a fresco di cominciare dall'alto — e, se questo influsso non si palesa sensibilmente, ciò si deve attribuire alla natura essenzialmente diversa de' soggetti presi ad illustrare da'

due artisti e, forse anche, allo scarso e occasionale contatto dei due pittori e all'attaccamento tenace e cieco di Perrinetto alla tradizione.

Ma nel paesaggio tuttavia, l'imitazione è evidente nel taglio degli alberi, nella struttura delle foglie e dei ciuffi d'erba, nel modo di segnare il terreno, come si può osservare, per esempio, nel primo fresco della vita degli eremiti confrontandolo con la *Presentazione della Vergine al Tempio*. Ciò, s'intende, astrazion fatta del valore ben limitato di Perrinetto di fronte al suo contemporaneo, differenza questa, però, che rafforza in certo modo la nostra ipotesi.

Aveva ben ragione lo Schultz di dubitare che da quest' arte, così incerta e chiusa ai nuovi ideali chiaramente affermati, si irraggiasse il fulgore del ciclo di San Severino!

*
* *

Vita della Vergine.

Superiormente alle istorie degli eremiti, in ampi riquadri, sono figurati i momenti essenziali della vita della Vergine. A destra dell'ingresso è la *Natività* e, sopra questa, l' *Annunciazione;* a sinistra la *Presentazione al Tempio*, sopra la *Morte*, e, su la parete sovrastante alla porta, l'*Incoronazione*.

Natività. La scena è quasi interamente occupata da un alto ed elegante edificio. A pian terreno, in una nuda camera, Anna è seduta sul letto in atto di porgere le mani ai cibi, che le sono recati. Sul dinanzi la neonata è retta da una opulenta donna bionda, mentre un'altra versa acqua in un catino per darle il bagno: per terra sono sparsi gli oggetti che servono all'abbigliamento della Bambina. Altre donne sono nella camera; una appare alla finestra a dritta intenta a preparare un pollo che è adocchiato da un gattino. Fuori a sinistra i vicini s'affollano, con gli occhi fissi su la camera di Anna, interrogandosi a vicenda. Su la cornice inferiore si legge: *Leonardus de Bissucio de Mediolano hanc capellam et hoc sepulcru(m) pinxit* (1).

Troppi personaggi popolano la scena e, non essendo giustificata la loro presenza, la narrazione riesce slegata e fredda.

È in germe una delle scene decorative del Rinascimento, di cui ha alquanto la facilità e la grazia che ne possono far dimenticare la vacuità.

Molte figure han corpi gonfi e massicci — solo quelle dei giovani sono più svelte — con teste grandi e quadrate, di profilo quasi retto, dalle sopracciglia lunghe ed in impercettibile curva, dalle guance larghe e piene, dalle labbra sottili e serrate, con mani piccole e grasse dalle dita sottili, lunghe, senza struttura ossea, spesso innestate male, con piedi piatti, lunghi, terminanti in punta. La scarsa elettezza nelle forme non esclude spesso finezza e facilità di esecuzione; però le figure sono quasi sempre prive di spiccato carattere interiore e di potente espressione.

Seduce specialmente l'elegante e agile architettura, improntata di vivo spirito decorativo e la brillante disposizione delle figure. Il colore offre tonalità piacenti, ma il largo predominio delle tinte chiare e dell'azzurro toglie varietà e armonia all'insieme.

Annunciazione. Anche qui un alto edificio di architettura svelta ed elegante occupa la scena. La Vergine, ricoperta da una veste bianca e da un manto azzurro, è seduta davanti a un leggìo su cui è un libro aperto, e all'apparire dell'angelo

(1) È solcato verticalmente da una larga fenditura. In qualche punto il colore è caduto. Il restauro ha insudiciato alcune tinte e irrigidite alcune forme.

Leonardo da Bisuccio. — Incoronazione della Vergine.
Napoli, S. Giovanni a Carbonara.

LEONARDO DA BISUCCIO. — **La Nascita della Vergine.** — *Napoli*, S. Giovanni a Carbonara.

apre le braccia come sbigottita e si restringe in sè, traendo il corpo indietro. L'angelo, vestito con una tunica azzurra su cui è gettato un manto rosso, ha ancora le piccole ali vermiglie spiegate, il corpo, irraggiante luce, in un vivace atteggiamento di volo, mentre la destra si eleva nell'annunzio. In alto è Dio Padre con veste bianca e manto azzurro, e sotto lui innumerevoli testine d'angeli, da cui sprizzano raggi.

Le tinte sono vivaci e seducenti. Maria è un po' gonfia; i piani del collo e del petto non sono ben distinti, ma l'atteggiamento, sebbene non molto animato, ha una certa grazia ingenua, i lineamenti del viso sono delicati, benchè non si possano dire veramente nobili e puri; lo sbigottimento che l'assale e la fa indietreggiare è un motivo non semplicemente copiato dalle opere anteriori, ma sentito. Migliore è l'angelo, per la leggerezza del volo, per l'atteggiamento corretto e dignitoso, per il viso florido di giovinezza incorniciato dai capelli biondi. Le ali piccole gli fan perdere in maestà e non è vinta neppure in lui una certa freddezza e mancanza di inspirazione che è menda notevole di tutto il ciclo. Le figure superiori son quasi cancellate e l'altezza a cui sono poste rende incerto un giudizio. Tuttavia si può notare che la disposizione degli angeli intorno all'Eterno, manca di ardimento e che invece notevole è il gruppo che fa come una punta in basso, per la grazia degli atteggiamenti e certa vita nel colore. L'edificio, con le sue ampie aperture, con le colonne e i pilastri agili, i loggiati ariosi, i sobri, elettissimi ornati, rivela nell'artista un sentimento elevato delle belle forme costruttive di carattere decorativo (1).

Presentazione al Tempio. Fin dalle origini questa scena fu condotta quasi sempre con grande solennità.

Nell'affresco di S. Giovanni a Carbonara essa è, invece, semplicissima. Quattro scalini conducono ai tre ingressi del tempio, su la cui soglia centrale è ritto il sacerdote, ricoperto da un camice verde ad ornati vermigli; egli tende le mani quasi chinandosi amorevolmente ad accogliere la fanciullina che sale. Tra le sottili colonne del tempio si scorgono cinque figure, ma queste, insieme al sacerdote, sono quasi interamente cancellate. Gioacchino ed Anna si trovano ai piedi della scala; l'uno guarda il sacerdote con occhio quasi torvo, come se temesse per la sua creatura, l'altra tende la sinistra quasi a mostrare il trionfo della figlia o per un inconscio atto di protezione. Il fondo è limitato da un muro con larga balaustra ornata delicatamente, su cui spiccano foglie di un verde intenso.

L'architettura è sempre vaga, leggera, ornamentale, sebbene l'ampiezza eccessiva dell'arco medio, in proporzione alla larghezza della fronte, tolga saldezza. Zaccaria, di forme piene, delineate senza facilità e vigore e anche con scarsa correttezza, non manca di una certa vita, specialmente negli occhi. Sobriamente e correttamente è modellato il volto di Anna, ma tutta la figura difetta di rilievo e di espressione ben definita. Delle altre figure ogni impressione sarebbe malferma, perchè appena s'intravedono. Anche la Vergine ha il volto quasi cancellato e nel corpo è piuttosto rigida e inanimata.

Morte. — Anche questo fresco è assai danneggiato, tanto che ben poco si può ricavare dal suo esame. In mezzo, sopra un letto coperto da una coltre bianca, giace lunga distesa la Vergine, avvolta in un manto azzurro, con la testa poggiata

(1) Il colore è caduto in buona parte, specialmente nella zona superiore e in quella di sinistra. Le figure sembrano restaurate nelle vesti, ma lo stato del dipinto e la distanza impediscono di determinare fino a che punto siano state alterate le forme primitive.

sur un guanciale verde. Intorno a lei sono gli apostoli; in alto gli angeli, accompagnandosi con istrumenti, cantano laudi in suo onore. Fra due cori angelici, in una mandorla costituita da angeli, Gesù — secondo la tradizione seguita da tutta l'arte medievale — regge fra le braccia l'anima della Defunta, sotto forma infan-

Prima metà del sec. XV. — Particolare del Trionfo della Morte — *Palermo*, Caserma della Trinita.

tile. In genere, la rappresentazione non si scosta dall'iconografia consueta. Essa è assai abbondante, anzi carica. La Vergine è mal distesa sul letto, rigida specie nel busto, ed ha la testa che non iscorcia, il viso massiccio senza vivacità di espressione. Gesù è una figura jeratica, quasi di maniera, ma non manca di una certa solennità. Fra gli apostoli vi sono delle teste vigorose e piene di carattere, ma sopratutto notevoli sono gli angeli, sebbene dal viso troppo tondo ed uguale, che cantano con le bocche semiaperte, in delicati atteggiamenti di grazia. L' intonaco

che si è scrostato da per tutto, specialmente a destra, impedisce di valutare la forza de' colori e la presenza e la portata di eventuali restauri.

Incoronazione. — Nel trionfo supremo della Donna gentile, l'artista non fece concorrere soltanto le schiere degli angeli, accordanti gl'inni su gli svariati strumenti, ma volle che fossero presenti a render tributo di omaggio, molti tra i personaggi del tempo e della famiglia Caracciolo.

La scena non si distacca dalle forme iconografiche prestabilite. Proprio nel mezzo è la grande figura del Padre Eterno, vestita di bianco, che poggia le mani una su la spalla di Gesù e una su quella di Maria. La Vergine, avvolta in un manto azzurro a ricami d'oro, con le mani giunte, tremante, china la testa bionda a ricevere la corona che Gesù le porge. Intorno si stringono, si pigiano gli angioli, sia a testine, sia a figure intere, disposti a forma di mandorla, intrecciando festosamente i colori delle loro vesti azzurre, dorate, gialle, azzurro-dorate, bianche, rosee. Ai quattro spigoli si trovano i mortali in attitudine di preghiera.

Questo affresco è di gran lunga il più bello di tutti. Poichè la ricchezza della composizione che toglie libertà alle figure e aria all'insieme, i due cori inferiori di angeli, che sembrano collocati come in cataletti, una certa durezza e fierezza nella testa del Cristo, la mancanza di armonia nell'organismo coloristico e altre mende, vengono largamente compensate dalla profonda celestiale bellezza che irraggia dal volto degli angeli, dalla vita intensa che anima le figure de' preganti improntati di profondo carattere, specialmente quelli negli spigoli superiori (p. e. a destra le due magnifiche donne bionde). Qualcuna delle figure negli spigoli inferiori è impostata male e presenta qualche imperfezione di segno maggiore di quelle che comunemente si osservano in questo ciclo. L'Eterno Padre, con la testa incorniciata dai capelli e dalla barba bianca, è imponente, benchè non abbia molta nobiltà; squisitamente umana e femminile la Vergine: ricchissime e di colori smaglianti sono le vesti di questo gruppo centrale (1).

Delle figure di Santi a grandezza umana che occupano le pareti sopra il monumento del gran siniscalco, lo stato di deperimento cui son giunte quasi tutte, a noi sembra impedisca un giudizio. S'intravede in tutte un'aria di maestà per il largo panneggiare de' manti di vivaci colori, ma il rilievo, il disegno, l'espressione sembrano difettosi, per cui si sarebbe propensi ad avvicinarli alle parti meno elette degli affreschi ritraenti la vita della Vergine.

Quanto al busto ignudo, che si trova a destra dell'ingresso e che viene generalmente creduto di Ser Gianni, a noi pare di vedere, anche attraverso le varie ingiurie del restauro e de' visitatori, le forme peculiari di Leonardo da Bisuccio, specialmente come si mostrano ne' personaggi assistenti all'*Incoronazione di Maria.*

Leonardo da Bisuccio.

Come per Perrinetto, così anche per Leonardo le carte d'Archivio sono assai avare di notizie, ma qualche altra opera sua è sopravvissuta, e inoltre molti storici gli han dedicata qualche parola, benchè assai spesso abbian visto attraverso affermazioni di altri.

Dai regesti dei documenti esaminati dal principe Filangieri (2), si apprende che nel 1454 Leonardo dipingeva, insieme ad Antonello del Perrino, stemmi castigliani ed altre decorazioni da servire pe' funerali del re di Castiglia. Nel 1456 riceveva,

(1) Larghe fenditure solcano la parete, ma tuttavia questo è l' affresco conservato assai men peggio degli altri. Le vesti presentano tracce di restauro.

(2) Doc., V, 58.

insieme a Francesco Alopo, Agnello Abate, Minichello Battipalla di Napoli, ducati 46 per aver ornati 920 stendardi e bandiere con le armi del re, da porsi in piatti di confetture per conviti. Nel febbraio del 1458 decorava la camera degli angeli nella torre Vivarello di Castelnuovo e il Minieri Riccio (1) nota, a dì 31 gennaio, che il re Alfonso gli fa dare 100 ducati per dipingere e dorare la *cuberta de linam* della camera degli angeli nella torre del Vivarello in Castelnuovo, e l'ultimo di febbraio dello stesso anno riceve (Minieri R.) ducati 56 per la *cuberta de linam* del Giardino di Castelnuovo. Infine nel 23 giugno 1488 prende a bottega Giovanni Rosario, figlio di Gualtiero di Tornay, costruttore di dossali, per tre anni. In questo documento è detto *« Magistro Leonardo de bisurso de Mediolano regio pictore »*.

Scarse anche sono le opere che di lui restano, oltre i freschi della rotonda di Ser Gianni e si riducono a un codice miniato, a due santi frescati a' lati del monumento a re Ladislao in S. Giovanni a Carbonara e ad un frammento d'affresco con l'*Annunciazione*, a sinistra dell'ingresso in S. Giovanni a Carbonara (2).

Il codice è stato già illustrato (3), benchè non in modo del tutto soddisfacente. È una cronologia universale dalla prima età del mondo sino al 1395, poichè gli ultimi personaggi disegnati sono Bonifacio VIII e Tamerlano. Reca una iscrizione con la firma del pittore, iscrizione che viene riportata in modo diverso da tutti i commentatori. Il codice era prima presso i marchesi Albani a Bergamo, poi fu posseduto da Carlo Morbio, passò a Monaco, ora è in casa Crespi a Milano. In esso non si trova di milanese che il solo ritratto di S. Ambrogio, il resto è meridionale, onde questa sarebbe, se ce ne fosse bisogno, una buona ragione per dimostrare la lunga permanenza di Leonardo a Napoli. Le miniature però pubblicate dal Brockhaus (4) pare che non siano altro che copie dei disegni e perciò delle pitture di Giusto agli Eremitani di Padova (5). Una delle miniature si trova riprodotta anche nel Müntz (6).

I santi Giovanni Battista ed Agostino, che sono ai lati del monumento a re Ladislao, presentano gli stessi caratteri delle storie della Vergine, benchè siano quasi rifatti. Sotto il S. Agostino corre l'iscrizione: *Leonardus de Bissucio de Mediolano ornavit 1428,* col quale *ornavit*, secondo alcuni, si vorrebbe indicare che il pittore dorò i capitelli delle colonne e i capelli e le vesti delle figure del mausoleo come del monumento nell'interno della rotonda di Ser Gianni, mentre forse, va preso più largamente e semplicemente, cioè come l'affermazione di aver condotta la decorazione pittorica.

Forme simili a quelle tipiche di Leonardo presenta l'*Annunciazione*, affresco staccato e posto accanto all'ingresso. Si vede solo un lembo della veste della Vergine e, sopra un pavimento a mattonelle invetriate, un leggìo con libro aperto. L'angelo ricoperto di una veste rosea a pieghe frequenti è in ginocchio con le ali spiegate in atteggiamento un po' manierato, ma delicato e puro. Ha un cartello rifatto su cui si legge *Ave gra.* Vi è in una nicchia anche un S. Giovanni Battista ricoperto da una

(1) *Artisti e artefici che lavorarono in Castelnuovo*, Napoli, 1876, p. 6.

(2) Toesca, *Michel. da Besozzo e Gio. de' Grassi* in *Arte*, 1905, p. 323.

(3) Girol. d'Adda, *L'arte del minio nel duc. di Milano.* (Arch. s. lomb. XII, 538). — Morbio: *Francia e Italia*, Milano 1873, p. 202-208. — Gregorovius: *Una pianta di Roma delineata da L. da B.* (Att. A. Lincei: 1882-83, p. 203-212). L. Dorez, *La canzone delle virtù e delle scienze, Bergamo, 1903,* Toesca, id. id., p. 328.

(4) *Gesammelte Studien für..... A. Springer,* Leipzig, 1885.

(5) *Arte*, '98, p. 497.

(6) *Hist.* II, 248

pelle ferina e da un manto rosso: nella sinistra stringe la croce. È magrissimo, scialbo. È il pittore nella sua forma tipica, con i suoi difetti ed i suoi pregi.

Si è tentato accrescere questo meschino elenco di opere, ma in modo assai infelice. Il Müntz (1) dà, sebbene dubitativamente, a Leonardo il grande affresco del *Trionfo della Morte* nella caserma di S. Trinità a Palermo, opera ascritta anche a Riccardo Quartararo e che a noi sembra un ibrido per quanto interessante e relativamente notevole prodotto di due o tre artisti probabilmente locali, tra i quali non si può comprendere il Quartararo. Nè più indovinata è stata l'ipotesi del Morbio (2) rispetto agli affreschi di Schifanoia, ipotesi sulla quale non mette conto, certo, di spender parole.

Storie della regina Teodolinda. — *Monza*, Duomo.

Le antiche e più accreditate guide di Napoli non parlano di Leonardo da Bisuccio, e l'opera sua vien data a un preteso artista di nome Stefanone, aiutato da un altro, non meno ignoto, Gennaro di Cola. Fra i moderni compilatori di guide, notevole soprattutto è il Dalbono che chiama le pitture « strane, curiose, goffe, grottesche »!

Degli storici che vi accennarono, parecchi notarono l'influenza di Giotto. Così il Passavant (3), ed altri. Qualcuno, come il Passavant e il Caffi (4), vi volle vedere anche l'influsso dell'Angelico e a ciò inclinò anche lo Schultz (5) che pertanto non ammise l'influenza giottesca; il Morbio vi scorse elementi umbri, il Rio (6) notò elementi giotteschi, dell'Angelico e umbri!

(1) *Gaz. d. B. A.* Sett. 1901.
(2) Loc. cit.
(3) *Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in den Lombardei,* Kunstblatt.
(4) O. c, p. 78.
(5) *Denk.* III, 189.
(6) *Leonardo,* de Castro, Milano, 1856, p. 15.

Il Cavalcaselle (1) lo collocò tra i pittori milanesi, il Brockhaus (2) avvicinò Leonardo a Gentile da Fabriano, il Frizzoni (3) considerò gli affreschi di Napoli appartenenti ad un'arte comune alla prima metà del 400; il Malaguzzi (4) incluse Leonardo nel gruppo dei lombardi che sentì l'azione dei maestri veronesi.

Le composizioni della *Vita della Vergine* non richiamano mai per vivo movimento di passioni, per potente significazione intima. Esse ci rivelano con molta semplicità la vita e i costumi della prima metà del Quattrocento. Son regolate da un vivace senso della messa in scena, appaiono equilibrate nella disposizione dei gruppi, di costruzione naturale e vivace, con figure rappresentate in vari atteggiamenti di vita, in modo che si formano linee d'insieme e di dettaglio graziosamente movimentate. Le foggie dei costumi sono piacenti e singolari. Le architetture acquistano importanza soverchiante: spesso riempiono tutto il riquadro, pur non annullando l'azione delle figure: sono finemente lavorate, sforacchiate, con giuoco agilissimo. A volte l'esteriorità d'effetto è così varia e vaga e brillante nella sua spontaneità da assurgere a vero elemento di carattere e di espressione.

Nella esecuzione si rivelano chiare abitudini di miniatore: tutto è trattato con molto dettaglio, con molta finezza, sì che l'osservazione è faticosa, lenta e non riesce a cogliere nel loro insieme composizioni ricche come l'*Incoronazione della Vergine*. Vi è, però, gusto e nobile sentimento d'arte in questa virtuosità. Anche la colorazione, accesa specie nelle carni, vivace sempre, rivela educazione da miniaturista.

Se gli elementi essenziali d'effetto sono, per lo più, pittoreschi e decorativi, non vuol dire che l'arte di Leonardo da Bisuccio sia superficiale; s'incontrano in questi affreschi figure di delicata e intima espressione, come, per esempio, la Vergine dell'*Annunciazione* e i soavissimi angeli dell'*Incoronazione*; si osservano figure riprodotte con felice, penetrante senso realistico, come quelle poste negli angoli del riquadro esprimente l'*Incoronazione*. L'esecuzione presenta disuguaglianze notevoli che fan pensare alla mano di un aiuto, ma lo stato degli affreschi impedisce di portare a compimento siffatta indagine, pur lasciando abbastanza chiaro il convincimento che Leonardo da Bisuccio non abbia condotto da solo la decorazione della zona superiore.

Leonardo da Bisuccio si è voluto collegare alle tradizioni trecentesche, sia di Giotto, sia dei senesi. Eppure avrebbe dovuto servire da ammaestramento il fatto che mai vediamo un artista dotato d'ingegno, di sensibilità e di mezzi tecnici, ripetere ideali e forme oltrepassate. Trovare un maestro come Spinello, il quale, anche sul principio del '400, riflette sinceramente e profondamente l'arte di Giotto, è, in vero, assai raro. Non così, invece, quando si tratti di umili artisti, come Perrinetto da Benevento, i quali non osano staccarsi dalla tradizione e non avvertono i mutamenti che si determinano intorno ad essi. — Nell' opera di Leonardo da Bisuccio possiamo rinvenire elementi che ci richiamano l'arte di Giotto, o dei senesi, ma essi non sono tali e tanti da far ammettere una derivazione. E lo stesso si può dire riguardo alla voluta azione dell'Angelico e degli umbri. Se, invece, volgiamo lo sguardo all'arte rappresentativa del principio del secolo XV, i richiami all'opera di Leonardo si elevano numerosi e significativi.

(1) *A hist.*, Murray, 1908, III, 251.
(2) *Leonardo da Bissucio*, p. 8.
(3) *Arte Ital. del Rinascimento*, Milano, Dumolard, 1891, p. 54
(4) *Pitt. lomb. del Quattr.*, Milano, Cogliati, 1902, p. 91.

Dalla spiccata tendenza decorativa, dall' importanza data alle architetture e dalla loro forma elegante, snella, scenografica, dalla ricchezza delle vesti, dalla finezza dei dettagli, da cert'aria a volte esotica delle figure, appar subito che le opere di Bisuccio costituiscono un altro esempio di quella pittura chiamata « internazionale » di cui le origini e lo svolgimento sono ancora misteriose. Il milanese fu uno dei centri principali di tale manifestazione d'arte.

Affinità con i freschi di Leonardo presentano quelli decoranti il Santuario della Madonna dei Ghirli a Campione, il fresco di S. Maria di Monzoro, presso Cusago (pr. XV) e più quelli attribuiti a Michelino da Besozzo nella casa Borromeo a Milano (pr. XV) (1). In questi specialmente il richiamo al ciclo di Napoli,

Storie della Regina Teodolinda. — *Monza*, Duomo.

se è lieve e generico nelle forme, si afferma efficace nello spirito delle rappresentazioni, nella tendenza, cioè, a dispiegare la vita, i costumi, gli abbigliamenti del tempo; a dare alle figure un'aria di distinzione aristocratica negli eleganti e sostenuti atteggiamenti, nelle espressioni, come nel disegno, nel taglio e nel gettare delle vesti. Assonanze anche notevoli si colgono tra i riquadri di S. Giovanni a Carbonara e una tavoletta della Pinacoteca di Siena rappresentante lo *Sposalizio di S. Caterina*, che il Toesca ascrive al padre di Leonardo, Michelino da Besozzo. Si confrontino, i santi nel quadro senese e gli assistenti nell'*Incoronazione* di Napoli.

Ma i caratteri peculiari degli affreschi del Bisuccio si riscontrano con impressionante evidenza nella cospicua decorazione pittorica della cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza. Osservando qui l'abbondanza delle composizioni, il loro vivace movimento e il loro adattamento in piccoli spazi, come l' importanza e lo stile delle architetture; notando la costruzione dei gruppi, il modo con cui le figure esprimono la loro attività, i loro tipi e costumi, come la tendenza a fare astra-

(1) Toesca, *Op. cit.*, p. 325, non li crede di Michelino.

zione dal fatto per renderlo nella sua esteriorità di vita vissuta; fissando l'attenzione sui dettagli ornamentali... vien fatto di ritenere che gli affreschi di Monza si debban considerare come la vera fonte educativa di Leonardo da Bisuccio.

Può mettersi d'accordo tale ipotesi con le date? Si sa che la ornamentazione della cappella di Teodolinda era a buon punto nel 1444, ma che essa fu iniziata molto prima (1). Ora, se è vera la data illustrante l'affresco a destra del Mon. a re Ladislao, in S. Giovanni a Carbonara, Leonardo nel 1428 si sarebbe trovato già a Napoli e in età assai giovanile poichè l'ultimo documento in cui è parola di lui, risale al 1488. Per spiegarci gli stretti e numerori contatti tra gli affreschi di Leonardo e quelli della cappella di Monza non abbiamo, allo stato attuale delle conoscenze, che due ipotesi da avanzare: o la dipintura della Cappella di Teodolinda fu cominciata in epoca così lontana dal 1444 da offrir modo a Leonardo di formarsi artisticamente su essa; oppure conviene ammettere a Milano o dintorni l'esistenza di opere pittoriche assai vicine a quelle di Monza e che di esse, anzi, sieno state la preparazione. Comunque è evidente che Leonardo da Bisuccio si è educato nel milanese e su opere lombarde e ch'egli ha recato lontano dalla patria, quasi senza alterazioni, gl'ideali e le forme onde s'era alimentato nella prima giovinezza.

Come appaiono lenti rispetto ai richiami ad opere lombarde quelli a Gentile da Fabriano, a Stefano da Zevio, al Pisanello, al quale pure, più che agli altri due, Leonardo si può accostare, specie per il carattere delle architetture e dei tipi e per la ricerca di distinzione nel segno! Con questi maestri Leonardo ha una relazione d'indole generale simile a quella che li lega ad altri maestri lombardi coevi (2); ai pittori della sua terra egli si congiunge, invece, oltre che per un legame generico, per molti e tenaci vincoli particolari.

Luigi Serra.

(1) Fumagalli e Beltrami, *La Cappella della regina Teodolinda*, Milano, 1891, p. 11. Le composizioni son date a Franceschino Zavattari ed aiuti. Anche il Malaguzzi (p. 91) le ritiene dei Zavattari.

(2) Circa l'influenza esercitata dal Pisanello sulla scuola lombarda si veda Malaguzzi, *Op. cit.*, pag. 88 e seg.

GLI ARAZZI NELLA SALA
DEI DUGENTO A FIRENZE.

ACCINGENDOMI a ricapitolare la storia degli arazzi che rappresentano la vita di Giuseppe Ebreo, non intendo far cenno di certe questioni amministrative, che da altri saranno risolte a loro riguardo, ma bramo far cosa gradita a taluni desiderosi di veder uniti i materiali rispettivi dispersi per la letteratura artistica — specie le riproduzioni già pubblicate, ma poco conosciute (1) — e di sapere più rigorosamente interpretata e anche completata la serie di documenti relativi a quelle primizie della Manifattura Medicea.

L'idea di tale importante fondazione, degna di quello spirito acuto ed eminentemente politico che fu Cosimo Primo, si trova già esposta chiara e netta in una sua lettera del settembre 1545 scritta a Don Francesco di Toledo (2), che allora risiedeva a Bruxelles:

(1) Lo studio minuto di questi arazzi è oggidì un po' più difficile che prima, poichè dieci di essi, già custoditi nel Palazzo Pitti, nel 1887 passarono al Palazzo del Quirinale, dove, per la vicinanza degli appartamenti delle LL. MM., si visitano soltanto con uno speciale permesso. Tanto più ho da ringraziare il Ministero della Real Casa, che in tutti i modi volle facilitarmi le ricerche, e ben volentieri colgo l'occasione di attestare la mia riconoscenza al sig. Enrico Possenti, Segretario della Casa Reale, per il pregevole aiuto prestatomi con squisita gentilezza.

La maggior parte però di quegli arazzi emigrati fu già riprodotta in occasione di alcune mostre: uno a Milano (nel 1874, Fot. Rossi), quattro a Bruxelles (nel 1880, Fot. Aubry), un altro a Roma (nel 1887, Fot. Montabone), e finalmente di una settima composizione abbiamo la copia fra i disegni di Alessandro Allori (Fot. Filpot n. 82). — Cfr. *Tapisseries Historiées à l'Exposition Nationale Belge de 1880*, pubblicato da Keuller e Wauters, Pl. 25-27.

A tutte queste posso oggi aggiungere altre due riproduzioni, mercè la compiacenza del Ministero della Real Casa.

(2) ASF. Cart. Med. 6, a. c. 246 r. — Cfr. MÜNTZ, *Histoire Générale de la Tapisserie*, vol. II, p. 64. — RIGONI, *Catalogo della R. Galleria d. Arazzi*, Firenze, 1884, p. IX.

Nella filza cit. a. c. 46 il Duca scrive al medesimo (li 23 maggio 1545): « Circa le tapezzerie che hauete ueduto in Anuersa Pierfr° nro M° di casa ue ne risponderà et dirà quanto sen' habbi a seguire ».

Il brano sopra citato concorda male con l'asserzione del Vasari dove parla del cartone fatto da Franc. Salviati (Mil. VII, 29): « Dove essendo poi questo panno e gli altri riusciti bene, si risolvè Sua Ecc.za di mettere l'arte in Fiorenza... ».

« La ringratio dello auuiso chè mi dà delle belle tappezerie che si trouano costì. Ma io le ho a dire che ho condotto qua molti maestri eccellenti in tal arte con assai lauoranti et con tutto l'ordine del lauorare le tappezerie. Et di già ho fatto rizzare di molte telaia per far dare principio a simili lauori, et spero che in breue tempo ci si habbi a lauorare di tal sorte che non sarà più necessario alli sudditi di questo stato et alli circumuicinj ancora di venirsi a fornirsi in Fiandra di tappezzerie ».

Arazzo su cartone di Angelo Bronzino. — La vendita di Giuseppe.
Roma, Palazzo del Quirinale.

Però prima di dar principio alla grande impresa degli arazzi monumentali che dovevano adornare la Sala dei Dugento, furono eseguiti certi saggi minori per assicurarsi anche sulla scelta dei materiali. Nel decembre 1545 il Maggiordomo informa Cristiano Pagni segretario, di quanto segue (1):

(1) Cart. Med. 375, a. c. 58. — Cfr. Müntz *l. c.*

Firenze. — **Sala dei Dugento.**

« Io mando a V. S. in mano di V. S. una cassetta nella quale è dentro un portiere lavorato da questi tappezzieri, e verrà costì il principale m° Janni Rosth per mostrarlo a S. Ex. et parlar seco sopra questa impresa, come io scripsi pochi dì sono a M. Lorenzo vostro di che S. Ex. è informata. Vi si troverra dentro anchora il cartone del Bronzino adcio si possa riscontrare l'imitazione. Imperò S. Ex. vedrà: et per dirve il vero il maestro med°. non ne resta molto sodisfacto, promettendo di migliorare. Il che se lui non facesse, non so come S. Ex. se la vorrà intendere perchè questa impresa ha da essere singulare. In detta portiera mi par troppo oro et è cosa che dura poco e in breve si fa nero... ».

Angelo Bronzino vi apparisce già incaricato di quel primo cartone, colui che poscia fornì quasi tutti i bozzetti per le storie di Giuseppe Ebreo. La fabbricazione di questa preziosa serie, composta di venti arazzi d'oro e seta, cominciò poco dopo e durò per quasi otto anni consecutivi. Certamente parrà strano veder ordinato un numero di arazzi doppio del necessario per coprire nella Sala le due pareti che non hanno finestre (1); bisogna però supporre che tale misura nascesse non solo dal voler far sfoggio di magnificenza (2) con periodico cambio di decorazione, ma anche più da motivi ben pratici, il Duca volendo aprire alla Manifattura un campo di attività continua e omogenea, desiderabile per il triplice scopo: di garantire ai suoi arazzieri un guadagno regolare e sufficiente (3); di agevolar a un buon numero di giovani toscani l'apprendere a fondo la nuova arte industriale; e di richiamar l'attenzione dei pittori fiorentini sulle speciali norme stilistiche da osservarsi per i cartoni d'arazzo.

I lavori, sotto la direzione di Giov. Rost e di Nicolas Karcher, cominciarono nel 1546, poichè almeno il primo arazzo della serie era già portato a buon punto quando il 20 ottobre di quell'anno furono conclusi i sopradetti contratti triennali con i due maestri fiamminghi. Ivi si legge (4):

Contr. del Rost:	Contr. del Karcher:
.... Item promette.... dare i panni d'oro, di seta et di lana fine della Historia di Joseph..... per scudi 12 l'alla e di quello stoffo o più fine come è il panno il quale esso ha in telaio di presente che è quasi finito del primo disegno fatto dal Bronzino.	... Item promette.... ecc. [identico] .... come è il panno il quale maestro Giou: Rostel pur fiammingo ha in telaio di presente che è quasi finito del primo disegno fatto dal bronzino.

Il Conti tace però che in ognuno di questi strumenti si vedono parte cancellate parte corrette alcune parole che dicevano identicamente:

Rost, Karcher
... o più fine] che sono li dui pannj i quali esso
ha in telaj dj presente che sono quasi finiti "

Erano dunque allora sui telai due dei nostri arazzi, di cui solo quello del Rost, serviva da modulo di qualità. E così, negli atti della Guardaroba (5), troviamo poi le consegne dei primi due arazzi annotate a distanza di poche settimane l'una dall'altra, il primo eseguito dal Rost, il secondo dal Karcher:

(1) Le altre due pareti hanno le finestre troppo vicine l'una dall'altra per prestarsi a così grandi arazzi.

(2) Così lo spiega Cos. Conti, *Ricerche Storiche sull'Arte degli Arazzi a Firenze*, p. 12.

(3) Cos. Conti, *op. cit.*, p. 99-100. Il Maggiordomo promette all'arazziere: « ... di dargli da lavorare di continuo per Sua Ecc. Ill.ma ... per quattro o sei telaia e per più se di più gli parrà bene ».

(4) ASF, Rogiti di Ser. Gio. Batt. Giordani, segto G 299, a. c. 127 t, 132 r.

(5) ASF. Guard. F. 14, a. c. 47 r t.

Arazzo su cartone di Jacopo Pontormo. — Il pianto di Jacob.
Roma, Palazzo del Quirinale.

Arazzo su cartone di Angelo Bronzino.

Beniamino ritenuto alla corte di Erode. — *Roma*, Palazzo del Quirinale.

Arazzo su cartone di Jacopo Pontormo.
La tentazione di Giuseppe. — *Roma*, Palazzo del Quirinale.

MDXLVII Addj XVI d'agosto.

... et prima da m^ro^ Jannj ... I° Panno della historia di Josef per la sala grande di seta et d° [d'oro] con I° fregio staccato perche ua alla porta delle camere di S. Ex^a^...

Arazzo su cartone di Angelo Bronzino. — La famiglia di Jacob accolta da Faraone.
Roma, Palazzo del Quirinale.

... Addj XV di 7bre.

Da m^ro^ Niccola .... I° Panno di seta et d.° doue è figurata la presura di Josef...

Il primo di questi ricordi deve riferirsi al panno raffigurante Giuseppe in atto di vendere il frumento ai fratelli, poichè due soli arazzi sono tagliati sulle due

porte, che si trovano nella parete lunga della Sala, e chè il panno compagno (con il Sogno degli Astri) fu fornito soltanto due anni dopo.

L'indicazione dell'altro ricordo invece è scorretta, trattandosi della Cattura non di Josef, neanche di Beniamin come ci farebbe credere l'elenco del 1549, ma di Simeone (1). Sotto questo nome l'arazzo appare poi nell'elenco completo del 1553, da cui risulta anche il fatto che M° Nicolas non ha eseguito altra scena di cattura.

Si cominciò dunque col tessere un panno grande e uno di stretto alto formato che per il soggetto raffiguratovi doveva stargli accanto, coprendo il rimanente del muro fino all'angolo (2).

Alquanto dopo fu fornito l'arazzo con Giuseppe che spiega il Sogno di Faraone.

Guard. F. 15, a. c. 21^{t} : MDXLVIII, Addj XVJ di maggio

Da m^{ro} Niccola.. I° Panno grande della sala... doue si figura el sogno... delle sette vacche grasse et sette magre.

Composizione abbastanza ben riuscita sì che non si comprenderebbe perchè il Salviati non eseguisse più cartoni per questa serie, se non si conoscessero i rapporti tesi fra l'artista e il Maggiordomo ducale.

Durante il 1548 si lavorava nella Manifattura con grande zelo, di cui sorprendiamo un riflesso anche in quella nota lettera del Bronzino al Duca Cosimo, scritta il 30 aprile: (3) «... ma per essermi d'attorno tutti questi maestri de' panni con pregarmi ch'io solleciti non ho voluto indugiare pure un giorno... et perchè di già havevo havuta commessione, per poter sollecitare più questa impresa che da me stesso non potevo, ch'io togliessi alcuni maestri che mi aiutassino, scrissi... a un Raffaello da Borgo... ecc. ». — Infatti il sospirato compagno arrivò sollecito e aiutò il maestro per più di tre anni, ingrandendo a cartoni i di lui bozzetti, non senza diminuirne alquanto le qualità stilistiche.

Altri tre arazzi erano pronti nell'autunno dello stesso anno, come risulta da questo ricordo (4):

MDXLVIII, Addj P° d'ottobre
[XLVII$\frac{1}{4}$] canne di tela rozza... messa in armare attorno e nel mezzo
VI Panni grandi d'arazzo d° et seta della storia di Josef....

Questi sei pezzi poi, per parecchi mesi, non furono aumentati che di uno solo. Negli elenchi di tutte le tappezzerie eseguite fino al 15 luglio 1549, se ne trovano enumerati cinque tra i lavori del Rost, e due tra quelli del Karcher:

R.	K.
I° Panno di seta et d° disegno d^l Bronzino detto la uendita di Josef lungo alle $8\frac{1}{8}$L°$7\frac{3}{8}$	I° Panno di seta et d° disegno di Salviati detto el sogno di Josef (4) lungo alle $8\frac{1}{4}$L°$6\frac{3}{4}$
I° Panno simile disegno d^l Pont'olmo detto la coppa (4) di Josef lungo 8 — L°4	v° Panno simile del Bronzino la captura di Beniamino (4), lungo al $8\frac{1}{4}$L°$4\frac{1}{8}$

(1) Cfr. Uffizi, Dis., N° 10316 e 15168 (Copie del cartone di A. Bronzino).

(2) Un caso simile si ripete, nel 1549, con il « Sogno degli Astri » e quello « dei Manipoli », consegnati insieme nel medesimo giorno.

(3) Gaye, 368. L'originale, pur troppo, fu trafugato dal nostro Archivio. — Della stessa epoca è una lettera meno importante pubblicata dal Müntz (*l. c.*) e da Albertina Furno, (*Vita e Rime di A. Bronzino*, p. 105).

(4) Guardaroba, F. 15, a. c. 91^{t} , 94^{t} .

(5) Rigoni, *Cat. cit.*, p. 74-75.

(6) Invece di « cappa »; « Faraone »; « Simeone ».

I° Panno simile d[l] Bronzino detto la prigionia
di Josef *a)* lungo alle 8 $\frac{1}{5}$, L° 6 $\frac{1}{4}$

I° Panno... disegno del Bronzino, detto
e XII fratelli di Josef, et è tagliatto (1)
per sopra la porta, et la parte del panno intero è lungo alle 8, L° 2 $\frac{3}{4}$
sopra la porta alto alle 2 $\frac{1}{4}$, L° 3 $\frac{3}{4}$
el fregio di detta parte alto alle 5, L° $\frac{7}{8}$

I° Panno simile d[l] Pont'Olmo
detto la fuga di Josef lungo alle 7 $\frac{7}{8}$ $\frac{1}{2}$, L° 4 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{8}$

Almeno uno dei due arazzi pontormiani era dunque consegnato verso la fine del '48, sì che i rispettivi cartoni dovevano esser pronti sino dal '46 o '47.

Avanti che spirassero quei contratti trienni, la Manifattura, dando compimento alla prima metà della serie, fornì i tre arazzi seguenti *b*), il 3 agosto '49:

R.

v° Panno... il sole luna et le XII stelle, disegno
del Bronzino *c*) alto in tutto alle 4 $4\frac{1}{2}$

K.

v° Panno... la fuga di Josef dalla
regina alto alle 8 $\frac{1}{3}$ L° 7

v° Panno simile e XII manipuli,
disegno del Bronzino, alto alle 8 $\frac{1}{3}$ L° 4 $\frac{1}{2}$

Di tutti questi arazzi i due disegnati dal Pontormo ci destano un interesse speciale, non solo quali opere d'un suo periodo non ancora ben conosciuto, ma anche per la sortane scontentezza del Principe e dei tessitori. È noto che il Vasari racconta in proposito (2):

. . . non piacquero nè al duca nè a que' maestri che gli avevano a mettere in opera, parendo loro cosa strana e da non dover riuscire ne' panni tessuti ed in opera; e così Jacopo non seguitò di fare più cartoni altrimenti ».

Queste composizioni furono eseguite quando il Pontormo cominciò gl'infelici affreschi nel Coro di S. Lorenzo conservatici in parte nei suoi bozzetti, alcuni dei quali dimostrano anche il formato stretto e alto. Specialmente il nostro Pianto di Jacob appartiene a tal gruppo di concetti, con la strana variante sul motivo della Madonna Doni rammentando « la Morte di Abele » (Uffizi, Dis. N. 6739), mentre altri dettagli ripetono motivi di opere anteriori (Adorazione dei Magi [Pitti], Altare Capponi in S. Felicita). — Poi, accanto a questo movimento sforzato, la ri-

(1) La vendita del frumento aveva forma di squadra e venne misurata in due rettangoli. Da un confronto con l'inventario del '53 (v. o.) risulta che tutte queste misure del '49 s'intendono per gli arazzi ancora senza fregi. Infatti la fabbricazione dei fregi deve aver cominciato nel 1549, poichè sin d'allora troviamo annotati alcuni pagamenti per disegni di bordure: Il 13 Luglio '49 a un Lorenzo di Bastiano Zucchetti pittore, poi il 31 Agosto '49, il 19 Aprile '50 e li 11 febbraio '53 a Sandrino di Tofano pittore, cioè Al. Allori (Guardaroba F 18, a. c. 33[t], 40[r], 78[t], 163[r]; F 19, a. c. 22). — E per mezzo di quei primi pagamenti possiamo indicare la data approssimativa di quella lettera del Bronzino al Duca, pubbl. dal Müntz (l. c.) e poi dal Tosi (*Arte e Storia*, 1907, pag. 8), dove si legge: «... oltre alli bisogni di sè proprio gli bisogna poter tenere uno et alle volte più garzoni che lo aiutino, et massime che oltre all'impresa delle Storie se li aggiunge quella di tutti i fregi ».

a) Una copia del cartone, di mano dell'Allori, si trova agli Uffizi, Dis., n. 15721. La fot. dell'arazzo stesso fu edita dal Rossi, Milano. Cfr. Müntz, *l. c.*

b) Rigoni, *l. c.*

c) Due studi dettagliati per questo cartone vi sono tra i disegni del Bronzino, Uff., n. 570 (Fot. Philpot, 1371), e n. 6357.

(2) Vas., Mil. VI, 283.

gidità più che statuaria nella Tentazione di Giuseppe. E qui noi sorridendo ci chiudiamo in profondo silenzio come quel giovane s'avvolge nella sua corazza di virtù.

Con questi dieci arazzi (4 di formato alto e 6 più larghi) che coprivano completamente (1) le due pareti in questione della Sala, era compiuta la parte essen-

Arazzo su cartone di Angelo Bronzino. — Il Convito di Giuseppe con i fratelli.
Roma, Palazzo del Quirinale.

ziale dell'intento decorativo, tanto che nessun panno della seconda diecina è tagliato sulle porte nella parete lunga. Nei primi dieci è raffigurata la storia cominciando dai sogni di Josef e la perfidia dei fratelli fino al primo baleno della rivincita (cattura di Simeone). Quando si pensi alle varie possibilità di disporli sulle due pareti, sempre tenendo conto della posizione delle due porte con sopra i rispet-

(1) L'odierna porta d'ingresso data soltanto dal rimodernamento vasariano. La parete non lunga era in origine chiusa o, se mai, aveva nel 1545 una porticina senz'importanza architettonica.

tivi arazzi tagliati apposta e con accanto a ciascuno un arazzo stretto, di contenuto conforme allo svolgimento dei fatti, si arriva all'ipotesi seguente (1): Sulla parete lunga a destra [verso la Piazza] 1) *Sogno dei Manipoli,* 2) Sogno degli Astri, 3) Convito di Faraone e Giuseppe prigioniero che spiega i sogni ai due domestici, 4) Giuseppe spiega il sogno di Faraone, 5) Vendita del frumento ai fratelli, 6) *Simeone catturato.* — Sull'altra parete poi 7) *il Pianto di Jacob;* che richiede la vicinanza di 8) Giuseppe venduto dai fratelli; quindi 9) Giuseppe fuggente la seduttrice; con accanto 10) la sua *prima tentazione.* E quest'ultimo arazzo quasi superfluo poteva anche sopprimersi dopo l'apertura dell'odierno ingresso.

Meno interessante è la maggior parte della seconda diecina dei nostri arazzi. Delle composizioni alcune sono tutt'affatto deboli, altre rivelano delle crudità da offendere ogni senso estetico, come se l'artista, già stanco del suo incarico, avesse fatto sforzi verso certe complicazioni ricercate (2). Tale p. e. la « Ritenzione di Beniamin », che dimostra innegabili rapporti con l'arte del Pontormo (3). — Una però è ben riuscita ed è la scena che rappresenta Jacob che con i suoi arriva in Egitto, accolto da Faraone (4).

I documenti non forniscono che scarsissime notizie su quest'episodio della fabbricazione (5). Nel rinnovare i due contratti con i capoarazzieri non si parla più in particolare delle Storie di Josef. In una di esse però, precisamente nel « Convito di tutti i fratelli » è tessuta la data 1549. Inoltre troviamo un cenno allusivo alla consegna degli ultimi arazzi, Guard. F. 27, a c. 63[t]:

MDLIII, Addj xxj d agosto.

Ricordo come questo di uenne da m ro Janny rost arazziere tre panni d'oro della sala [et uno pannetto de' mesj . . .

Il confronto degli elenchi successivi c'insegna che, il Rost avendo eseguito in tutto nove arazzi della serie, e sei di essi già nel '49, deve trattarsi qui dei seguenti: Ritenzione di Beniamin; Arrivo della Famiglia in Egitto; Sepoltura di Giuseppe. La lista definitiva del 27 Settembre 1553 enumera tutte le venti Storie di Josef (6), e noi nel ristamparla abbreviatamente segniamo con asterischi quegli arazzi passati al Quirinale, e con corsivi quelli di stretto formato.

(1) Gli arazzi di stretto formato sono caratterizzati *con corsivi.*

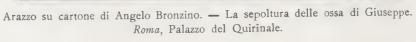
(2) Cfr. Vasari, Vol. VIII, 28: « quella diligenza . . . che hanno di bisogno le pitture che vi tessono: invenzioni capricciose, componimenti vari vogliono aver le figure che spicchino l'una dall'altra perchè abbiano rilievo e venghino allegre ne' colori, ricche negli abiti e vestiti ».

(3) La figura di mezzo rassomiglia a quella del tiranno nel « Martirio dei 40 Coronati » (Pal. Pitti). Più notevole ancora è il disegno pontormiano, Uff. N. 6593, il quale contiene due studi dettagliati che hanno servito anche per il cartone del Bronzino o sono copiati da esso.

(4) Una copia di questo cartone si trova nel Museo di Berlino fra i disegni di Al. Allori.

(5) Nel Marzo 1550 l'arazzeria fu visitata da due gentiluomini spagnuoli « che rimasero spa[ven]tati quando li fo sguainato tal panno et non si Jntendeua dire altro che Jesus »... Cart. Med. 395, a c. 816t. — Questo documento mi fu gentilmente indicato dal Sig. Dott. Gronau.

(6) Rigoni, *Cat. cit.*, p. 84-87.

Arazzo su cartone di Angelo Bronzino. — La sepoltura delle ossa di Giuseppe.
Roma, Palazzo del Quirinale.

Rost

N° 2 Sogno del Sole et luna di Josef.
N° 3 * Uendita di Josef.
N° 4 * *Pianto di Jacob.*
N° 5 * *Retentione della Veste di Josef,*
N° 7 Prigione di Josef.
N° 9 Uendita del frumento 'a fratelli.

N° 14 * *panno d. tazza, e ritentione di Beniamin.*
N° 18 * Faraone accetta Jacob nel regno
N° 20 * *Sepultura di Jacob* (1).

Karcher

N° 1 *Sogno di iosef de' manipuli*
N° 6 Fuga di iosef dalla donna di phutifar
N° 10 * *Ritentione di simeone da Josef.*

N° 11. *Uenuta di beniamin a Josef* (2)
N° 12 * Conuito di tuttj i fratelli con Josef.
N° 13 * La coppa di iosef nel sacco di beniamin.
N° 15 *Recognitione di Josef co' fratelli.*
N° 16 Recognitione di Josef doppo el conuito.
N° 17 Uenuta di Jacob in egitto
N° 19 Beneditione di Jacob a' figliuoli di Josef.

Oltre, per le misure degli arazzi con attorno i fregi, togliamo dall'inventario del 5 Nov. 1553 (Guard. 28, a. c. 37^r, 38^r):

Nella prima stanza della Guardaroba secreta .... settimo Armario :.. :
5 Panni d'arazzo della historia di Josef... alti bra X et lunghi bra 8 . 8 . 8 . 9 . $9\frac{1}{3}$ di mano di m^{ro} Nicolas.

Nono Armario ...: 6 Panni... della Historia di Josephf di mano di m^{ro} Niccolass, alti bra X et lunghi bra 5 . 8 . $5\frac{1}{3}$. 5 . 5 . 8 . tutti armati di tela rozza.

9 Panni... dell'historia di Joseph di mano dell'Arrost, alti bra X et lunghi 8 . 5 . 5 . 8 . 5 . 9 . 5 . 8 . $9\frac{1}{2}$ ... sei armati di tela rozza et 3 disarmati (3), che ue ne 2 spezzati che uanno sopra le porte.

Parrebbe dunque che questo prezioso addobbo della Sala servisse soltanto in certe occasioni solenni, anche nell'inventario del '59 apparendo tutto accomodato in armadi. In tal senso ci piace citare un ricordo del Giugno 1591 (1):

« Per S. Giovanni si parò la ringhiera della storia di ghiosefe [et sotto la loggia della storia di Sto Giov.] ».

Certo è che, nel secolo scorso, la nostra serie d'arazzi era del tutto caduta nell'oblio. Cosimo Conti ebbe il gran merito di rinvenirla e, appoggiandosi sui documenti, d'insistere che fosse in parte riaccomodata nella Sala secondo l'intento originale. Però non si capisce bene la scelta fatta allora tra i venti arazzi nel rivendicarne la metà per il Palazzo Vecchio. Da quanto esponevamo risulta che oggidì ci si vede una mescolanza poco gradevole della prima e della seconda diecina, mentre solo la prima darebbe un aspetto omogeneo e soddisfacente. Speriamo che queste righe possano dar un impulso di più verso decisioni favorevoli alla reintegrazione di quell'addobbo artistico, tendenza in massima già approvata dalla Sovrana Volontà.

Firenze, Novembre 1908.

Hans Geisenheimer.

(1) Invece è la sepoltura delle ossa di Josef. Cfr. Exod. 13, v. 19. Josua 24, v. 32.
(2) Una copia della composizione vi è tra i disegni dell'Allori (Uff. N° 10311).
(3) I « disarmati » saranno proprio quei tre ultimi forniti.
(4) Guard. F 143, ins° VII, quadernuccio, a c. 2. — La storia di S. Giovanni è probabilmente quella serie di arazzi allora di recente eseguiti su disegni di Al. Allori.

UNA COPIA DEL « NOLI ME TANGERE » DI MICHELANGELO

OME perduto, fra le opere di Michelangelo, si considera il cartone del Cristo che appare alla Maddalena nell'orto, eseguito per Alfonso D'Avalos marchese del Vasto. Il Vasari ne parla a due riprese. La prima volta nella vita del Pontormo (Vasari, vol. VI, pag. 276), dove racconta come il marchese del Vasto « fece ogni opera d'avere il Pontormo, che gliela conducesse di pittura; avendogli detto il Buonarroti, che niuno poteva meglio servirlo di costui. Avendo, dunque, condotta Iacopo quest'opera a perfezione, ella fu stimata pittura rara per la grandezza del disegno di Michelangiolo e per lo colorito di Iacopo; onde avendola veduta il signor Alessandro Vitelli, il quale era allora in Fiorenza capitano della quardia de' soldati, si fece fare da Iacopo un quadro del medesimo cartone, il quale mandò e te' porre nella sua casa a Città di Castello ».

La seconda volta ne parla nella vita di Battista Franco (vol. VI, p. 575) « avendo nella medesima guardaroba (in Palazzo Vecchio, residenza di Cosimo I Granduca) veduto il cartone di Michelangelo del « Noli me tangere », che aveva già colorito il Pontormo, si mise a fare un cartone simile, ma di figure maggiori: e ciò fatto, ne dipinse un quadro, nel quale si portò molto meglio quanto al colorito; ed il cartone che ritrasse, come stava appunto quel del Buonarroti fu bellissimo, e fatto con molta pacienza ».

Nei Magazzini degli Uffizi vi sono due tavole che riproducono questo stesso soggetto, ambedue quasi della stessa grandezza, ma di diversa mano. Nessuna di esse è da ascriversi al Pontormo; non lo consentono nè lo stile, nè la poca perfezione della fattura. La migliore, che è pure la meglio conservata, si accorda invece benissimo collo stile di Battista Franco nel suo periodo fiorentino michelangiolesco, quale si scorge nel quadro della Galleria Pitti — allegoria della battaglia di Montemurlo — e nell'affresco dell'Oratorio della Misericordia dei Fiorentini a Roma — la Cattura di S. Giovanni.

Nell'inventario di Palazzo Vecchio del 1553, conservato nell'Archivio di Stato di Firenze, e illustrato da Cosimo Conti nel suo interessante lavoro « La prima reggia di Cosimo I de' Medici » (Firenze, 1893); questa tavola si trova indicata come esposta nella *Sala del Quartiere nuovo della Guardaroba*, destinato agli ospiti e descritta così: *Un quadro di « Noli me tangere » con fornimenti di noce intagliato et cortina di taffetà pavonazzo di mano del Veneziano.*

È da notarsi che nella medesima sala il solo altro quadro esposto era il « *quadro di pittura dentrovi una Venere con cupido et fornimenti di noce intagliato et cortina di taffetà verde di Iac° da Pontormo* ». anche esso, come ognun sa, eseguito su cartone di Michelangiolo e ora conservato nella Galleria degli Uffizi col n. 1284.

Nel medesimo *Quartiere nuovo* nella *quarta camera* si vedeva pure un altro quadro descritto dal Vasari come opera di Battista Franco, indicato nel suddetto

Inventario così: « *Uno quadro di pittura grande con ornamento di noce intagliato dentrovi Papa Clemente Ipolito et Alessandro* ». Dopo la morte del Duca Alessandro, insediato nel 1536 il giovane Cosimo sul trono di Firenze, commise subito al Vene-

Battista Franco. — « Noli me tangere ». — *Firenze*, R. Galleria degli Uffizi.

ziano Battista Franco, venuto poco tempo prima da Roma, di ritrarre in un sol quadro gli ultimi personaggi del ramo diretto di casa Medici, alla morte dei quali doveva la sua insperata fortuna. Il Vasari racconta che Battista Franco riprodusse Papa Clemente VII da un dipinto di Sebastiano del Piombo, il Cardinale Leopoldo

dal noto ritratto del Tiziano e il duca Alessandro da un ritratto del Pontormo perduto. Perduto, sembra che sia pure questo triplice ritratto di Giambattista Franco, ch'io richiamo alla memoria per far notare che questo mediocre artista fu per un anno o due il primo pittore aulico di Cosimo I, poichè nel medesimo torno di tempo egli dipinse il *Noli me tangere* in questione e nel 1537 l'allegoria della Battaglia di Montemurlo.

Il *Noli me tangere*, rinvenuto nei depositi di Palazzo Vecchio alquanto annerito, fu malamente lavato e quindi relegato nei Magazzini degli Uffizi, come cosa di poca importanza. E realmente di per se stesso, non è una bella cosa; la composizione di Michelangiolo, drammatica e statuaria, non è resa bene, le proporzioni sono sba-

Battista Franco. — Cattura di S. Giovanni. — *Roma*, Oratorio della Misericordia dei Fiorentini.

gliate, il movimento è privo di vita, le espressioni sono vuote, i panneggi non bene intesi, i colori crudi e armonizzati con poco gusto, cosicchè, malgrado tutta l'accuratezza che vi ha posto il pittore, ne risulta un poco una caricatura, come accade spesso degli imitatori relativamente meschini di quel gran genio. Interessante è il fondo con colline spogliate, sparse di case e di villaggi ispirati dai dintorni di Firenze, vedendovisi anche spuntare nel fondo una cupola simile a quella di Santa Maria del Fiore. Sebbene non si conosca l'anno di nascita di Battista Franco († 1561), da ciò che dice il Vasari si arguisce che nel 1536 dovesse essere quasi alle sue prime armi, venuto da Roma assolutamente soggiogato dall'arte Michelangiolesca. Nell'allegoria di Montemurlo, si scorgono disseminate un po' da per tutto figure tolte da disegni di Michelangiolo, rese in un modo scialbo e fuor d'ogni proporzione. Nell'affresco della Cattura di S. Giovanni, eseguito nel 1538, la scena passa in seconda linea, in fondo sopra un' altura, cedendo il posto a enormi figure di uomini e di donne, che seggono o si agitano in contorsioni di membra e di panni, al solo scopo apparente di mettere in evidenza variazioni su qualche tema Michelangiolesco; così nel giovane nudo giacente sul d'innanzi ognuno riconosce tradotta, con poca fatica, in maschio la Venere di Michelangiolo, conosciuta per le nume-

rose copie del Pontormo, Vasari ecc., e nella donna che gli sta da presso una versione modificata della Sibilla Libica.

In tal modo il Franco riuscì a farsi un buon nome, e, se si fosse conservato il vecchio duomo d'Urbino che egli decorò dei suoi affreschi, dopo aver copiato il Giudizio Universale di fresco scoperto, chi sa quante altre reminiscenze michelangiolesche si potrebbero rinvenire.

Passato poi a Venezia variò ma non migliorò la sua maniera, come si vede nei quadri che di lui si conservano in S. Francesco della Vigna, nella Biblioteca e altrove. Va detto però in sua lode, che valse assai di più nelle piccole figure e nelle grottesche, e a onor del vero in Palazzo Ducale, nella decorazione pittorica della scala d'oro, si mostrò tale da passare alla posterità con nome di astista degno di quel maraviglioso ambiente.

L'altra ripetizione del *Noli me tangere* di Michelangelo, più fiacca di disegno e sbiadita di colore deve essere una copia più tarda, forse già della Scuola del Bronzino, dalla tavola o meglio dal cartone del Franco, essendo simili i difetti di proporzione, ma diversi i colori e il paesaggio. Di questo quadro non si conosce la provenienza.

Resa con ciò di pubblica conoscenza questa finora smarrita concezione Michelangiolesca del « *Noli me tangere* » ne verranno forse in luce altre ripetizioni, e chi sa che non si ritrovi anche quella più piccola e certamente assai migliore che ne fece il Pontormo.

Carlo Gamba.

INAUGURAZIONE DELLA OTTAVA ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DELLA CITTÀ DI VENEZIA.

Il 24 aprile ultimo scorso si è inaugurata in Venezia l'ottava esposizione internazionale d'arte. Alla grande e civile festa convennero S. A. Reale il principe di Udine, in rappresentanza di S. M. il Re, l'on. Rava, ministro della pubblica istruzione, il direttore generale delle antichità e delle belle arti, comm. Corrado Ricci e una grandissima folla di autorità e di invitati.

Il discorso del Sindaco.

La cerimonia ebbe luogo nel grande salone decorato dal Sartorio, nel cui fondo campeggia il colossale *Auriga* di Davide Calandra. Il salone era gremito di una folla di signori ed eleganti signore, ed offriva un aspetto mirabile.

Il principe di Udine, il ministro dell'istruzione, le rappresentanze ufficiali ed i commissari italiani e stranieri entrarono nel salone e subito dopo il sindaco conte Grimani, presidente dell' Esposizione, pronunziò un discorso a varie riprese applaudito.

Egli rilevò l'efficacia sempre maggiore delle mostre internazionali d'arte di Venezia, che hanno pienamente e mirabilmente risposto al programma che le aveva ispirate.

Con vivo e legittimo compiacimento e con riconoscenza salutò il concorso degli Stati stranieri alla nostra festa d'arte, cui partecipano quest'anno anche gli Stati Uniti, pur non avendo ancora una sede propria.

Il conte Grimani accennò anche alla nuova iniziativa assunta quest'anno con le mostre individuali che, essendo pagine insigni della storia odierna dell'arte, rappresentano nella mostra, non solo un cimento, ma anche una scuola.

Concluse, tra grandi applausi, con un saluto al Re e al ministro della pubblica istruzione.

Il discorso dell'on. Rava.

Si leva poi a parlare il ministro dell'istruzione. Egli dice:

Altezza Reale, signor Sindaco, Signori,

È di grande onore e di vivo compiacimento per me recare a Venezia, per la seconda volta, il saluto del Governo nella solenne inaugurazione della VIII Esposizione internazionale d'arte.

Una patriottica e saliente deliberazione del Comune di Venezia volle celebrata di biennio in biennio questa festa dell'arte, che ha un alto significato educativo, una larga irradiazione civile e sociale che conforta ed ammaestra.

Fu punto di partenza un avvenimento lieto (il venticinquesimo anniversario delle nozze dei sovrani d'Italia), ed ogni nuova esposizione segnò una luminosa pietra miliare nel cammino dell'arte contemporanea.

Così Venezia ha il vanto di essere stata promotrice di una gara artistica mondiale, a cui cooperano nobilmente i più eletti artisti ed il pubblico di tutte le nazioni del mondo.

La nobiltà dell'iniziativa da cui mossero queste esposizioni (germe vivo che subitamente fu fiore e frutto); la mirabile organizzazione onde furono disciplinate per l'aspetto amministrativo ed estetico, la risonanza di simpatia, di consenso, di entusiasmo che ogni mostra suscitò ovunque, ricordano le gare agonistiche e poetiche che furono così viva espressione dello spirito ellenico nella Grecia classica.

Ma la civiltà moderna non può essere una gelida riproduzione del passato. La civiltà implica contributo di nuove energie e di nuove idee, lavoro di nuove classi sociali; quindi contrasto e vittoria. Vittoria che vuol dir diritto. Diritto nell'uomo di conseguire un più alto prestigio individuale e civile, diritto nell'artista di elevare il proprio spirito in un orizzonte più vasto, diritto nei popoli di diffondere correnti di simpatia sempre più larghe e pronte.

Per questo, se le gare elleniche erano la forza viva del genio storico della Grecia, queste gare estetiche veneziane hanno oggi valore e consenso internazionale. Se quelle furono circonfuse dall'ala d'oro della strofe pindarica, queste sono ormai celebrate dal plauso mondiale perchè esprimono il sentimento perenne dell'arte.

* * *

E bene a ragione! Tali manifestazioni artistiche ricevono significato dalla vita nascosta di Venezia antica e dalla vita presente e vibrante di Venezia moderna.

Di esse, Venezia non è solo un miracoloso scenario, unico al mondo.

Venezia ne è l'anima. I ricami onde s'infiorano questi marmi posano saldi su lingue di terra strappate dagli uomini al mare. Di un elemento nemico ed infido, Venezia fece il placido specchio della sua magnificenza. Ogni fiore marmoreo, ogni fragile e candido traforo, ogni intaglio delicato è — con impareggiabile gentilezza — un forte simbolo di vittoria. Venezia è un miracolo; ma è un miracolo dovuto al lavoro, alla volontà, alla saggezza dei veneziani. La storia di Venezia non è solo arida sapienza consacrata in nobili pagine che la mano del dotto svolge con l'anelito di rintracciarvi il segreto della vita e della gloria. Ma la sua storia è vita e gloria presente, che ha ancora il pronto ritmo e la fresca suggestione della giovinezza.

Giovinezza che è continuità e forza: sia che vogliamo ricercarne testimonianze nella sapienza civile che vibra nelle pagine del doge cronista o nelle stupende relazioni degli ambasciatori; sia che ricordiamo i prodigi di fortunato ardire onde nel remoto medio evo viaggiatori veneziani allargarono alla civiltà mediterranea l'orizzonte del mondo asiatico; sia che nei tempi recenti si elevi nel valore dei grandi che diedero la patria; sia che ci appaia alla mente in rapida sintesi, come in un lampeggiante arcobaleno, la gloria dell'arte veneziana. Arte che dalla Basilica d'oro alla tavolozza del Tiepolo è tutta un trionfo in cui domina sovrano — mentre il « torvo secolo posava il tumulto del ferro » — il genio del Vecellio:

.... Eterno co 'l sole l'iride
de' tuoi colori consola gli uomini,
sorride natura a l'idea
giovin perpetüa ne le tue
forme.

*
* *

Le Esposizioni di Venezia sono dimostrazioni luminose a cui i sapienti accorgimenti degli ordinatori hanno saputo dare, nell'unità, tale varietà da rispondere, avvicendandole, a tutte le esigenze estetiche moderne.

La nazioni straniere poterono mostrare con intensità di significazione il genio della loro arte, sì che l'una o l'altra venissero tanto a contatto quanto poteva essere profittevole perchè balzasse viva l'originalità di ognuna.

Per l'Italia si diedero esempi di mostre regionali e di fusione dell'arte pura con l'applicata alle industrie. Si fecero mostre retrospettive che furono rivelazioni, ad esempio quella del Fontanesi. Si fecero mostre personali che affermarono la potente individualità di artisti italiani e stranieri. E alle mostre individuali sarà data larga parte anche quest'anno. Ammireremo l'elegantissima tecnica del francese Besnard, la meditativa perspicuità psicologica del danese Kroyer, le forti e profonde concezioni allegoriche dello Stuck, la larga e riassuntiva efficacia dello svedese Zorn.

E meritati onori raccoglieranno nelle mostre individuali anche molti artisti italiani, tra i quali gli illustri scomparsi Pasini, Pellizza, Fattori, Signorini, le cui belle ed originali attività hanno segnato un'orma incancellabile nell'arte italiana contemporanea.

*
* *

Le correnti di progresso dell'odierno movimento artistico italiano si moltiplicano ogni giorno. E lo Stato segue questo rifiorire dell'amore per l'arte con più vigile interesse, ben consapevole dell'importanza che ha per l'Italia che le sue odierne manifestazioni artistiche continuino degnamente il suo grande passato.

Questa sollecitudine dello Stato si è già orientata in una più zelante ed efficace tutela del nostro patrimonio artistico, nel riconoscere nell'arte contemporanea una funzione che nobilita tutta la vita sociale e, infine, nel promuovere e rinnovare la educazione artistica e le manifestazioni delle giovani energie. E ottimi sono già i frutti che i nostri giovani artisti hanno dato a loro onore e a decoro dell'arte italiana. Basti per tutti il ricordo della brillante e meritata vittoria nella recente gara per l'altare della patria nel monumento in Roma al Re del nostro Risorgimento.

Il Governo segue in particolare la fortuna ascendente di queste esposizioni col più vivo compiacimento. E lo esprime, sia con notevoli contributi, sia con larghi acquisti, estesi — dal 1905 — anche alle sezioni straniere in omaggio al carattere internazionale delle mostre, che vuole riconosciuto e affermato il valore di ogni artista che rechi nella propria arte, con sincerità e altezza di intenti e con prontezza significativa, la tradizione artistica della propria patria e la nota della propria originalità. Tra breve figureranno nella Galleria di Roma alcune importantissime opere dell'arte straniera, come molte, per savio proposito del Comune, già figurano nella Galleria di Venezia che acquistò capilavori stranieri meritamente invidiati.

*
* *

Una speciale e nuova prova di considerazione volli fosse ora data a Venezia.

Ricordando il valore artistico educativo che queste mostre internazionali hanno per il pubblico e specialmente per i giovani, ho disposto che cento allievi dei corsi superiori di Belle Arti, scelti tra i più degni, possano convenire insieme a Venezia.

Queste fresche energie, conoscendo le bellezze artistiche di Venezia, ammirando i tesori delle sue chiese, dei suoi musei, studiando le migliori opere dei più eminenti artisti moderni di tutto il mondo, sentiranno indubbiamente *alere flammam;* sentiranno vibrare in ogni bella opera il fervore di volontà, di meditazione, di faticosa ricerca che le hanno prodotte. Dall' esempio avranno stimolo a studiare e a fare, e presentimento del premio che spetta a chi raggiunge la mèta. Dalla schiera dei giovani e trepidi ammiratori delle opere dei maestri d'oggi usciranno i valorosi artisti del domani. E coloro che vengono da lontane regioni desolate dalla sventura, vedranno come l'arte seppe in Venezia nobilmente fissare nelle tele i ricordi della storia, e forse ci daranno con l'arte l'immagine dei paesi doloranti, e gli esempi di pietà gentile in cui rifulsero di nuova luce il Re e la Regina d'Italia.

Il presente — diceva con ardita imagine un poeta (Goethe) — è un ponte in costruzione verso l'avvenire.

E Venezia ha per il presente e per l'avvenire dell'arte benemerenze cui l'Italia e il suo Governo applaudono col più sincero entusiasmo.

Nè è solo plauso che oggi si esprima in parole. Ma diligenza tutelatrice manifestatasi con valido concorso di opere; e gelosa, non solo del presente, ma anche del passato. Ed io sono grato all'illustre Sindaco di aver ricordata oggi qui l'opera mia, intesa ad ottenere dal Parlamento mezzi straordinarii per restauri ai monumenti veneziani pei quali concorse, con ugual somma, in nobilissima gara, anche il vostro Comune.

*
* *

Così sempre — sia permesso l'augurio — la più zelante custodia delle memorie artistiche e la concorde e fattiva volontà dei veneziani e degli italiani tutti concorrano alla gloria della città che il vostro sapiente cronista chiamava *aurea.* Aurea invero per la sfavillante corona dei suoi palagi, per il mistero silente delle sue pittoresche lagune, per il fascino inesprimibile delle serene aurore e dei tramonti d'oro che diedero in ogni tempo pace all'anima di artisti, di scienziati, di politici e di poeti, da Alberto Dürer a Riccardo Wagner, da Giorgio Byron a tante e tante anime di sognatori.

Altezza Reale, Signori,

All'appello odierno — nel quale era raccolta tutta l'energia e tutto il prestigio della sua anima antica — Venezia sentì rispondere col fiore delle loro opere i migliori artisti di tutto il mondo. Ad essi, Altezza Reale, un saluto di ammirazione nel nome d'Italia, che il nostro Re rappresenta confortato dal vivo amore del popolo, e che Voi vi apprestate a servire come i giovani anni consentono, con un alto ideale nel cuore.

E nel nome di S. M. il Re, nel Vostro nome, Altezza Reale, dichiaro aperta la VIII Mostra internazionale d'arte.

(Il discorso del Ministro, che riscuote frequenti applausi, è coronato alla fine da grandi acclamazioni).

L'importanza e la natura dell'Esposizione.

I due manifesti.

L'esposizione di quest'anno si annuncia con due manifesti.

Il primo è la riproduzione di quello bellissimo del prof. Augusto Sezanne e accolto con sì largo favore dagli artisti, dalla critica e dal pubblico. Rappresenta Venezia come porto luminoso delle Arti, « *Artium portus* », che invita ad un convegno di pace e di gloria le navi di tutte le bandiere.

Il lavoro squisito del Sezanne è stato tradotto col processo tecnico della tricromia dell' Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo ed è mirabilmente riuscito per nitidezza ed armonia di valori cromatici; pregio tanto più notevole in quanto

l'applicazione di quel processo era resa particolarmente ardua dall'ampiezza delle dimensioni.

Questo manifesto, pel suo significato generale che risponde allo spirito e alle ragioni costanti dell' impresa, rimarrà probabilmente la sigla definitiva delle Esposizioni veneziane.

L'altro manifesto ha, invece, carattere occasionale, esso celebra la risurrezione del Campanile di San Marco, che coincide col periodo dell'ottava Mostra. Fu di-

segnato da Adolfo de Carolis, il pittore e decoratore geniale, ed eseguito egregiamente, in litografia, dallo stabilimento Chappuis di Bologna.

È una limpida scena veneziana, presa dalla sommità dell'ala napoleonica del Palazzo Reale. Sur una balaustra immaginaria sta un gruppo di tre donne dalle forme opulente e dalla bionda chioma, simboli delle arti del disegno; la scultura protende la mano sorreggente una statuina d'oro, l'architettura addita la mole risorta, la pittura, arte principe dei veneziani, sventola il magnifico vessillo di S. Marco. Tutt' intorno si spiega la cornice dei gloriosi edifizi; a sinistra la Basilica, di fronte il palazzo Ducale, a destra, in prospettiva fuggente, le Procurarie nuove. Più innanzi campeggia il tronco poderoso della torre, con la cella campanaria oggi non ancora al suo posto, che già si delinea chiaramente dietro le travi dell'armatura. Un gran lembo della bandiera di Venezia ondeggia di contro al campanile e taglia con la sua fiamma purpurea il fondo del mattone.

La composizione di Adolfo de Carolis, benché penetrata di spiriti moderni, ricorda felicemente nell'aggruppamento delle figure femminili e nello spiegamento dello stendardo, motivi ed episodii della grande pittura veneziana.

L'ambiente.

L'Esposizione attuale supera di gran lunga tutte quelle tenutesi finora. Occupa uno spazio doppio delle precedenti, abbraccia quattro padiglioni della Baviera, del Belgio, della Gran Brettagna, dell'Ungheria e contiene larghe raccolte di veri tesori d'arte.

Il sontuoso vestibolo o sala della Cupola è stato decorato da Galileo Chini con una serie di magnifiche composizioni pittoriche rappresentanti i momenti principali della storia dell' arte e della civiltà. Esso conduce al salone d'onore che è anche quest'anno ornato dalle superbe figurazioni allegoriche dipinte da Aristide Sartorio e donate dal Re alla città di Venezia. Esso non contiene che una sola e colossale opera scultoria: l'altorilievo di Davide Calandra, *L'Auriga*, che farà parte del monumento a Zanardelli in Brescia.

Nell'ala sinistra dell'edificio precedono due sale ove sono raggruppate le seguenti cento opere scelte con rigido criterio fra le 734 presentate all'esame della giuria di accettazione:

Pittura: Alciati Antonio Ambrogio — Bertolotti Cesare — Bosia Agostino — Bertieri Pilade — Brunello Luigi — Biasi Giuseppe — Befani Gennaro — Bersani Stefano — Castagneto Vittorio — Casorati Felice — Caputo Ulisse — Caro-Delvaille Henry — Cambon Glauco — Castegnaro Felice — Carlini Spartaco — Carutti Augusto — Costetti Romeo — Dal Bò Zaccaria — Falchetti Alberto — Fragiacomo Antonietta — Flumiani Ugo — Favai Gennaro — Genovese Giulio — Giusti Giuseppe — Jarocki Ladyslaw — Koopmann Augustus — Korompay Duilio — Klein Chevalier F. — Luyten Hendryk — Lambert George W. — Lloyd Llewelyn — Lori Guglielmo Amedeo — Lucano Pietro — Mascarini Giuseppe — Martina Umberto — Marussig Guido — Mattielli Adolfo — Maquelli Alberto — Moggioli Umberto — Olivari Eugenio — O' Lynch of Town Charles — Olivero Matteo Piatti Antonio — Palmié Charles — Pautsch Fryderyk — Paoletti Sylvius — Protti Alfredo — Rho Camillo — Reveglione Mario — Slocovich Salmona Adele — Salviati Giovanni — Sandrock Leonhard — Sibellato Ercole — Tosi Arturo — Talamini Guglielmo — Vianello Cesare — Vianello Giovanni — Vio Enrico — Vinca Maria — Zuccaro Guido.

Scultura: Andreotti Libero — Alberti Achille - Bauer Marta — Barzaghi Prassitele — Balestrieri Bernardo — Bellotto Eugenio — Candoni Albino — Cadorin Ettore – Cataldi Amleto Ceccarelli Ezio — Ciampi Alimondo — Castiglioni Giannino — Cellini Gaetano — Ceragioli Giorgio — Camaur Antonio — Caldana Egisto — Del Bò Romolo — De Feo Luigi — De Lotto

Annibale — Erzia Stefano Dimitrievic — Fantoni Riccardo — Girelli Egidio — Jaeckle Charles — Meneghello Vittorino — Pellini Eugenio — Prini Giovanni — Regosa Achille — Sciortino Antonio — Spalmach Oscar — Tofanari Sirio.

Bianco e Nero: Stella Balsamo Guido — Viganò Vico — Van der Loo Marten — Zoir Emil.

Poi si seguono in cinque sale altrettante Mostre individuali di Ettore Tito, di Paul Albert Besnard, di Anders Zorn, di Franz von Stuck, di Peter Severin Kroyer, alle quali hanno contribuito con prestiti cospicui molte Gallerie pubbliche e private. Queste mostre formano una successione meravigliosa per bellezza e varietà.

Attraversando il passaggio sulla laguna, che offre una vista deliziosa, si giunge sulla tribuna destinata alle sculture, che ha da un lato la saletta elegantissima degli artisti americani residenti a Parigi, e dall'altro la grande collezione inviata dagli Stati Uniti e organizzata dall'Accademia nazionale di New-York. È la prima volta che gli Stati Uniti sono così degnamente rappresentati.

Le Sale italiane — Le Mostre postume.

A destra dell'edificio s'avvicendano le sale italiane, tutte disposte con eleganza signorile e contenenti opere elettissime. Primeggiano in queste sale le Mostre individuali dei pittori Guglielmo Ciardi, Marius De Maria, Cesare Tallone, Camillo Innocenti e dello scultore Francesco Jerace. La sala dove sono esposte le opere di questo artista è tutt'intorno decorata dal grande bozzetto del fregio che Aristide Sartorio sta dipingendo per l'aula parlamentare.

Vi sono poi le Mostre degli artisti defunti Alberto Pasini, Telemaco Signorini, Giovanni Fattori e Giuseppe Pellizza, che raccolgono il fiore di tutta la loro produzione. Queste raccolte di maestri viventi e di maestri scomparsi costituiscono una serie di pagine splendide dell'arte italiana contemporanea.

In apposite salette, Ettore de Maria, Francesco Gioli e Girolamo Cairati hanno rispettivamente illustrate le bellezze della Sicilia, di Firenze e di alcuni luoghi reconditi dell'Italia nordica e centrale.

L'ultima sala è riservata ad una ricca e varia collezione internazionale di Bianco e Nero e contiene altresì un gruppo ammirevole di sculture inviate da Paolo Troubetzkoy.

All'Esposizione è annesso un ampio tratto del giardino pubblico, sparso di grandi alberi che ora cominciano a verdeggiare e di aiuole fiorite. Esso offrirà ai visitatori un incantevole ritrovo, massime nei giorni di concerti e di feste.

Nel giardino sorgono a varia distanza, fra altri gruppi di piante, i padiglioni stranieri.

Gli stranieri.

Il Padiglione del Belgio era stato eretto per l'Esposizione del 1907, a cura e spese del Governo belga. Quest'anno l'architetto Leone Sneyers ne ha rinnovata felicemente la decorazione.

L'arte belga vi è rappresentata dai nomi più famosi. Emilio Claus, il pittore fiammingo della luce e dei campi, vi occupa con la sua mostra individuale un'intera sala. Il Montold ha due vastissime composizioni decorative che simboleggiano l'*Ideale* e l'*Inspirazione*. Si segnalano ancora fra i pittori Ensor, Gilsoul, Khnopff, Leempoeis, Opsomer, Verstraeten, e fra gli scultori, Braecke, Minne, Rousseau, Van Biersbrock.

Svariatissima per argomenti e per tecnica è la sezione del Bianco e Nero.

Una grande attrattiva ed un grande successo sarà il Padiglione fatto costruire dal Governo ungherese: edificio dovizioso e altamente caratteristico, il quale nella sua decorazione esterna si ricollega alle più antiche tradizioni magiare e intende appunto di rappresentare la Casa nazionale magiara. È ornato di ceramiche, di mosaici e di vetri istoriati, che illustrano principalmente la leggenda di Attila e, per via indiretta, le origini di Venezia.

L'interno è originalissimo; nel centro una vasta sala a cui si accede per una arcata sfavillante; poi, a destra e a sinistra, due rampe di scale che conducono al piano superiore. Oltre alle sale per esposizione, ve ne è una per la lettura e un'altra per la musica. Ideatore e costruttore del Padiglione fu l'architetto Geza Marotti, con cui collaborarono per tutta la parte ornamentale i pittori Sandor Nágy e Aladar Köröstöi

Le opere pittoriche e scultorie furono scelte con ogni cura da un Comitato artistico nominato dal Governo ungherese e formano una collezione di primissimo ordine. In alcune salette sono esposti i più squisiti prodotti delle arti decorative in Ungheria.

Sulla montagnola del Giardino, nella posizione più eminente, sorge il Padiglione della Gran Brettagna, svelto edificio di stile classico, con cinque sale e con una luminosa veranda, prospettante la laguna. Contiene quadri ad olio, acquarelli, incisioni, sculture, oggetti d'arte decorativa. Vi espongono opere insigni molti fra i maggiori artisti inglesi e scozzesi, come Brangwyn, Brown, East, Frempton, Guthier, Lavery, Nicholson, Paterson, Peppercorn, Priestman, Shannon, Grosvenor Thomas, Wolton, ecc., oltre ad artisti giovani interessantissimi e ancora sconosciuti in Italia. Fra gli oggetti d'arte decorativa si notano saggi superbi di ceramica. Il padiglione è stato allestito con fine e sobria eleganza a cura del Comitato inglese presieduto da Lord Plymouth.

A breve distanza dal Padiglione della Gran Brettagna s'apre quello della Baviera, pur esso di stile classico, ideato e costruito dall'architetto Donghi. È destinato agli artisti della *Secession* di Monaco e ad altri ch'essa creda di aggregarsi. Si ripartisce in quattro sale, due più ampie per le opere di mole maggiore, due più piccole per quelle di dimensioni minori. Ad eccezione di Franz von Stuck, che ha una Mostra sua propria nel Palazzo principale, tutti i più eccellenti artisti della *Secession* hanno risposto all'appello. Vi sono fra i pittori Diez, Habermann, Hummel, Kaiser, Keller, Knirr, Piepho, Samberger, Schramm-Zitten, von Uhde, Zögel, ecc. L'arredamento delle sale e l'ordinamento delle opere sono stati curati con ogni diligenza dal barone Habermann.

Quest'ottava Esposizione ha quindi un'importanza straordinaria non solo dal lato artistico, ma anche da quello internazionale, perchè gli stranieri non avevano mai partecipato alle precedenti in misura così larga e con un contributo tanto alto.

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile*.

Roma 1909 — Tip. Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.

Fascicolo doppio - Maggio-Giugno 1909.

ANNO III. FASC. V-VI.

BOLLETTINO D'ARTE

DEL MINISTERO DELLA P. ISTRVZIONE

NOTIZIE DELLE GALLERIE DEI MVSEI E DEI MONVMENTI

E. CALZONE, EDITORE

ROMA - MCMIX

SOMMARIO DEL 5° E 6° FASCICOLO - *Maggio-Giugno 1909.*

Il fascicolo consta di 80 pagine con 46 illustrazioni nel testo e 5 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 1° E 2° FASCICOLO - *Gennaio-Febbraio 1909.*

Il fascicolo consta di 80 pagine con 41 illustrazioni nel testo e 2 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 3° FASCICOLO - *Marzo 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 17 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 4° FASCICOLO - *Aprile 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 15 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

Fig. 1. — Pettiera d'oro con figurine d'animali.

LA COLLEZIONE BARBERINI
DI ANTICHITÀ PRENESTINE.

LA collezione di antichità prenestine che apparteneva ai principi Barberini, dopo aver corso il pericolo di emigrare dall'Italia, è stata con provvido atto assicurata al patrimonio dello Stato, e costituirà ormai uno degli ornamenti più preziosi del Museo Nazionale di Villa Giulia in Roma. Essa comprende la suppellettile funeraria di più tombe di epoca diversa, che tornarono alla luce negli scavi del 1855, 1859, 1866, da quella parte della necropoli prenestina che ha la denominazione moderna della « Colombella », oltre ad alcuni oggetti sporadici appartenenti certo anch'essi al territorio prenestino, ma intorno al cui ritrovamento non abbiamo più alcuna notizia precisa.

Questi scavi furono condotti con i criteri dell'epoca, cioè colla quasi esclusiva preoccupazione di raccogliere gli oggetti preziosi e interessanti e quindi con pochissimo riguardo ai problemi di pura indole archeologica: non fa perciò meraviglia se la collezione Barberini, una delle più ricche che il mondo possegga per ori, avorî e bronzi, e in qualche rispetto assolutamente unica, illumina così scarsamente su tanti problemi di civiltà locale che di certo erano indissolubilmente legati a questi corredi funebri. Nel ricchissimo suo materiale, almeno nelle condizioni in cui è giunto in proprietà dello Stato, non esistono frammenti di ceramica, di quel manufatto che solo rende possibile una cronologia relativa degli strati, e che, in territorî dove la suppellettile preziosa è per lo più un'importazione straniera o almeno non è stata lavorata da artisti indigeni, è l'unico documento delle condizioni locali di civiltà e quindi l'unica chiave del problema etnico.

Non che per questo gli oggetti che noi possediamo e le notizie che si sono conservate degli scavi non possano aprire da soli degli spiragli su questi problemi, ma per ottenere risultati sicuri in simile campo sono necessarie delle minute indagini comparative, e quindi, riservando ad altra occasione tale studio (1), mi limiterò ora a illustrare gli oggetti principali della collezione dal punto di vista artistico, contentandomi di dare per la parte archeologica solo quel tanto che per le notizie conservate è fuori di ogni contestazione.

***

Gli oggetti della collezione Barberini si possono distinguere in due grandi gruppi: l'uno forma un insieme ben definito, contraddistinto da una certa unità di stile in tutti i suoi elementi costitutivi, ed è propriamente il corredo funebre di una tomba arcaica del VII secolo a. C., l'altro ben più ampio e variato resulta dei corredi funebri di più tombe del III-II secolo a. C. Tra le due classi v'è un grande distacco di tempo e a questa differenza d'età corrisponde, oltre ad una logica diversità di stile artistico, un mutamento nel rito funebre. Come dall'uno, cioè, a quanto sembra, dall'inumazione in una fossa scavata nel terreno, rivestita nelle pareti e coperta al di sopra di grosse pietre, si sia passato all'altro, cioè al seppellimento in sarcofagi di tufo o di peperino, è cosa che ancora non sappiamo, perchè il territorio di Preneste, a quel che pare, non ha reso finora come il territorio etrusco tombe per tutte le epoche ma soltanto per i due periodi menzionati (VII e III-II sec. a. C.) e per il periodo romano imperiale. Al VII secolo appartiene, per non dire di altre minori, oltre la tomba donde provengono i tesori della collezione Barberini e oltre quella che ha reso alcuni oggetti che erano in proprietà Castellani, (2) la tomba Bernardini, tornata alla luce nel 1876 (3) e la cui suppellettile è ora raccolta nel Museo Preistorico di Roma. Il confronto colle notizie più precise che si hanno intorno allo scavo della tomba Bernardini permette di colmare le lacune principali che purtroppo esistono nella descrizione della scoperta della tomba Barberini. Ecco quanto si conosce di sicuro intorno ad essa.

Nella primavera del 1855 in un territorio della « Colombella » di proprietà dei principi Barberini tornò alla luce una tomba arcaica ricca di ori, avori e bronzi (4). Si disse allora che il cadavere e gli oggetti erano stati trovati sepolti sotto grosse

(1) Della collezione Barberini pubblicherò sollecitamente il catalogo completo, e nell'introduzione storico-archeologica tratterò alcuni dei problemi ai quali qui soltanto si accenna.

(2) Fu trovata in un terreno di proprietà del Capitolo di Palestrina, su una diramazione della via Labicana, prima del punto in cui sbocca sulla via Prenestina: vedi la illustrazione di R. Schöne in *Ann. dell'Ist.*, 1866, pp. 186-189, tav. d'agg. GH; *Mon. dell'Ist.*, VIII, t. XXVI; R. Garrucci, in *Archaeologia*, 1867, XLI, 1, pp. 203 e ss.

(3) W. Helbig, in *Bull. dell' Ist.*, 1876, pp. 117-131; *Ann. dell'Ist.*, 1876, pp. 248-254; 1879, pp. 5-18; tav. d'agg. C; *Mon. dell'Ist.*, X, tt. XXXI-XXXIII; XI, t. II; *Not. degli Scavi*, 1876, pp. 21-23, 40-42, 70-72, t. II, pp. 113-126 (G. C. Conestabile); E. Reisch, in W. Helbig, *Führer durch die Samml. klass. Alt. in Rom*² II, pp. 437 e ss.

(4) Vedi la prima notizia di L. Grifi, in *Giornale di Roma*, 14 settembre 1855, p. 865; confr. poi R. Garrucci, in *Civiltà Cattolica*, 1855, VI, pp. 606-608; E. Braun, in *Bull. dell'Ist.*, 1855, pp. XLV-XLVIII; G. Henzen, in *Ann. dell'Ist.*, 1855, pp. 74-76; R. Garrucci, *Dissertazioni archeologiche*, Roma, 1864, p. 155; R. Garrucci, in *Archaeologia*, 1867, XLI, 1, pp. 200 e ss.; E. Fernique, *Etude sur Préneste (Bibl. des Ecoles franç. d'Athènes et de Rome*, XVII), Paris, 1880, pp. 126 e ss.; G. Pinza, in *Bull. della Comm. arch. com.*, 1898, pp. 198-200.

pietre e vi fu chi sostenne dovesse essere questo un particolare rito funebre (1), una specie di rito per lapidazione, in cui si sarebbero gettate sul cadavere e sul suo corredo delle pietre, sì da far ricordare la dantesca *guardia della grave mora*. Ma la scoperta della tomba Bernardini deve far respingere quest'ipotesi che già per ragioni intrinseche era insostenibile. È certo che la tomba Bernardini era costituita da una fossa scavata nella terra vegetale e rivestita di lastre di pietra disposte a diversi ordini: altre lastre servivano a formare la copertura. Una medesima costruzione dobbiamo ammettere per la tomba Barberini, tanto più che le due tombe erano coeve e contenevano una suppellettile analoga: soltanto è da pensare che le lastre di copertura della tomba Barberini abbiano ceduto al peso e, cadendo disordinatamente sul cadavere e sul suo corredo, abbiano formato quel cumulo che ha fatto pensare ad un così particolare rito di seppellimento (2). Ed ho detto che anche ragioni intrinseche avrebbero dovuto far respingere tale ipotesi, perchè sembra inammissibile — o almeno non si hanno finora testimonianze archeologiche che lo provino — che dopo che era stata collocata presso il cadavere una suppellettile così preziosa e delicata, si fosse voluto distruggerla sotto un cumulo di pietre. Il concetto che è alla base del costume della suppellettile funebre è che debba servire al defunto per la vita ultraterrena come un'altra suppellettile gli è servita nella vita reale, ed essa è tanto più larga e ricca quanto più è radicata nella concezione religiosa del popolo l'idea del bisogno che ne ha il defunto: una suppellettile distrutta dal rito stesso di seppellimento sarebbe in contraddizione aperta alla concezione da cui deriva.

Al di fuori di questo dato di fatto, che si può ristabilire colla comparazione della tomba Bernardini, nulla noi sappiamo sul numero dei cadaveri che la tomba Barberini racchiudeva, sulla loro giacitura e sulla disposizione del corredo: noi dobbiamo quindi contentarci esclusivamente dell'esame artistico degli oggetti.

Comincerò da quelli che dovevano adornare la persona del defunto, dagli ori, per passare poi agli oggetti di uso, in avorio e in bronzo, che dovevano essere stati disposti intorno a lui; ma credo opportuno premettere l'elenco completo degli oggetti appartenenti alla tomba arcaica che sono giunti in proprietà dello Stato (3).

(1) Il Garrucci aveva riconosciuto il vero nel suo primo rapporto (*Civiltà Cattolica*, 1855, VI, p. 607), ma modificò poi la sua idea, e mise fuori la ipotesi, di cui facciamo menzione, in *Diss. arch.*, p. 155; *Archaeologia*, 1867, XLI, 1, pp. 196 e segg.; cfr. G. Pinza, in *Bull. della Comm. arch. com.*, 1898, pp. 183-185.

(2) Anche la volta della tomba Regolini Galassi in Cervetri era caduta, frantumando in parte gli oggetti: G. Pinza in *Röm. Mitt.*, 1907, p. 50.

(3) Do qui la lista degli oggetti quale possiamo desumere dalle varie descrizioni, perchè in parte si completano e ricordano oggetti o non più identificabili o spariti. Il Grifi (*Giorn. di Roma*, 1855, p. 865) menziona gli oggetti seguenti: pettorale d'oro (n. d'inv. 13207), piatto d'argento inciso (13205), coppa d'argento incisa (si tratta forse dei frammenti dei due *skyphoi*, 13225-13226), vaso di bronzo (13132), avanzi di un sottilissimo velo d'oro (13219), teste di leoni e grifi, ornamento di un lebete (13179-13182); egli ricorda poi in termini generali e vaghi degli avorî. Ecco invece la lista che possiamo trarre dalla descrizione del Braun (*Bull. dell'Ist.*, 1855, pp. XLV-XLVII): mani di avorio (13230-13232), figurine femminili d'avorio (13404-13408), leone d'avorio (13233), due dischi ovali d'avorio che sembrano aver servito da coperchio di scatola o simile arnese (esiste un solo disco che è il fondo di una tazza, forse il Braun prese per dischi i fondi di due tazze ancora non restaurate), il pettorale d'oro e le due frange (13207-13208), due fibule di eguale stile (13211-13212), manubrio d'oro di un flabello o simile arnese (13210), patera d'argento (13205), vaso di bronzo con decorazione d'animali (13132), vaso di bronzo con uccelli a testa umana di faccia su fiori di loto (13131), tre teste di leone e tre di grifo, ornamento di caldaia (sono veramente due di leone, 13179,

Ori: Pettiera con figurine di leoni, sfingi e chimere (n. d'inv. 13207), fibula della stessa arte (13211), frammento di fibula simile (13212), cilindro con decorazione granulata di motivi geometrici forse parte centrale del fermaglio di cintura a cui appartenevano le frange seguenti (13210), doppia frangia con anatrelle appartenente ad un fermaglio di cintura (13208), fibula serpeggiante con quattro figure d'anatrelle e fiori di loto (13214), due fibule serpeggianti a bottoncini (13215-13216), due piccole

13182, e due di grifo 13180, 13181), braciere a ruote (13085), disco di bronzo raccomandato ad un fiore di loto e ad una catena a fascia (13966), scudo di bronzo a fasce concentriche (esistono i frammenti di tre, 13185), cintura di guerriero a ornati graffiti (sono veramente due, 13201, 13202), pomo di spada conservata nella fodera di legno, due serpi di bronzo con anima in legno armato di ferro (spariti o non identificabili), ascia di bronzo attaccata verticalmente all'asta (non identificabile). Il Garrucci (*Archaeologia*, 1867, XLI, 1, pp. 200-202, tt. V-VIII) ricorda i seguenti oggetti: lebete con protome d'animali sporgenti (ricorda soltanto due di pantera e una di grifo, mentre come abbiamo detto ne esistono quattro, due di leone e due di grifo, 13180-13182), vaso conico in bronzo con decorazione di animali a rilievo (13132), un bacino in bronzo e un tripode in ferro, i cui piedi sono in bronzo ed hanno la forma di piedi di capro (costituisce tutto un insieme col vaso circolare in bronzo sostenuto da tre fauni, menzionato più sotto, 13192), incensiere a ruote (13085), vaso circolare di bronzo sostenuto da tre fauni (sono i frammenti del bacile appartenente al tripode or ora menzionato, 13192), altri vasi in bronzo di cui alcuni baccellati, coppa d'argento con bassorilievi di animali (è forse la patera, 13205), manico di una cista in argento (unito ora alla situla d'avorio 13235), fibula d'oro con quattro file di piccole sfingi (13211), estremità, probabilmente, di una cintura con tre teste di leone e tre arpie (è il frammento della seconda fibula 13212), puntale d'oro, probabilmente di uno scettro, con ornamento a filigrana (13210), sei spille d'oro (si hanno soltanto due spilloni e tre fibule (13214-13218), larga armilla d'oro con quattro file di sfingi (è la pettiera 13207), due braccialetti delle medesime proporzioni a bastoncelli d'oro e figure di uccelli al disopra (sono le due frange d'oro, 13208), leone d'avorio con figura umana distesa sul dorso (13233), tre avambracci d'avorio (13230-13232), coppa conica frammentaria in avorio con rilievi in due zone (13403), due teste di cavallo (13397-13398), leoni accovacciati (13409-13416), cinque statuette di forma umana (13404-13408), frammenti di scudi di bronzo (13185), avanzi di un carro (conservati tra i frammenti), bacile in bronzo con ornamento a rilievo di grifi alati (13131). Il Fernique (*Etude sur Préneste*, pp. 174 e ss.), che voleva dare un elenco completo degli oggetti trovati in Preneste, soprattutto per quelli già non pubblicati, ricorda per la tomba arcaica Barberini soltanto quanto segue: coppa d'argento con decorazione a rilievo (13205), frammento di un vaso d'argento in forma di conoide tronco, frammenti di due oggetti d'argento dorato, forse tazze (l'uno e gli altri appartengono ai due *skyphoi*, 13225-13226), piccole placche d'argento a forma di mandorla con decorazioni a palmette e linee ondulate (conservate tra i frammenti, 13227), due anse di coppe in argento (sono le anse dei due *skyphoi* sopra menzionati, 13225-13226), piccolo *simpulum* destinato ad attingere materie preziose (non identificabile o sparito), due tubi in argento ricurvi e giustapposti (non li dà sicuramente come arcaici, in ogni modo non esistono più, salvo il caso che fossero il manico distaccato dell'*oinochoe* d'argento, 13224), ansa di cista in argento terminante con due anelli (unita alla situla d'avorio, 13235), due bordi di coppe o vasi in argento (n'esiste uno solo), un gancio in argento e al disotto una piccola testa di stile fenicio (si conserva tra i frammenti), cilindro d'oro cavo (13210), placca d'oro pallido munita di frange d'argento (13208), fibula d'oro pallido (13211), piccole foglie d'oro (13219), frammenti di collane e d'acconciature d'oro (non identificabili), frammenti di ornamenti composti di sfingi, di uccelli a testa umana di stile egizio-fenicio (non identificabili), uncini che terminano a teste di leone analoghe a quelle della fibula descritta più sopra (sono forse quelle che fanno parte del frammento di fibula 13212), grandi fibule d'oro e d'argento (sono identificabili solo le due 13215, 13216), leone in avorio (13233), piccoli animali in avorio (leoni, ariete, una specie d'orso, uno scarabeo: si hanno i soli leoni 13409-13412, 13413-13416), due teste di cavallo o di mulo in avorio (13397-13398), una donna a testa umana e a corpo di uccello (conservata tra i frammenti), due corna di cervo di m. 0,06 (13391-13392), due piccole teste di donna (13420-13421), due maschere di uomo barbato (13394-13395), due teste di leone da applicarsi (13399-13400), sei piccole figure femminili (13404-13408), tre mani d'avorio (13230-13232), specie di oggetto conico e cavo ornato di zone di figure alate, alt., m. 0,80 (non identificabile), frammenti appartenenti ad un oggetto della medesima forma con animali e uomini a cavallo (se non fosse per le misure di 0,80 si potrebbe pensare tanto per questo quanto per l'oggetto precedente alle tazze d'avorio, oppure per il primo alla base conica di una coppa, 13403), frammenti di un tripode con tre figure di satiri (13192).

Heliotint Meisenbach Riffarth & C°

TAV. I. — **Avambracci d'avorio.**

Collezione Barberini. — Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma.

spille con testa a bocciuolo (13217-13218), ago crinale d'argento con testa d'oro a bocciuolo (13222), frammenti di foglie d'oro per rivestimento (13219).

Argenti: Patera d'argento decorata, del tipo cipriota (13205), *oinochoe* in argento con manico attaccato per mezzo di una palmetta in elettro (13224), frammenti di due piccoli *skyphoi* con decorazione incisa (13225-13226), frammenti di placche d'argento a forma di mandorla con decorazione impressa di palmette e simili (13227), pendaglio d'argento a forma di testa femminile (13227).

Bronzi: Grande lebete con due protome di leone e due di grifo per decorazione degli orli (13178, 13179-13182), sostegno di lebete a forma di cono tronco, sormontato da un calice floreale, con decorazione a rilievo di leoni androcefali di tipo assiro (13177), piccolo bacino semisferico con decorazione a rilievo di sirene di prospetto su teste bovine, poggiato su tre piedi (13131), grande *skyphos* di bronzo con decorazione a rilievo di animali, centauro, cavaliere ecc. (13132), porta vivande a ruote (13085), frammenti di un tripode in ferro e bronzo con piedi di capro e fauni che si affacciano all'orlo del vaso (13192), disco attaccato ad un fiore di loto e ad una fascia lavorata a giorno, parte superiore di un incensiere (13966), frammenti di un trono (13087), frammenti di tre scudi a cerchi concentrici (13185), frammenti di un carro (13198, 13657) due cinturoni con decorazione incisa di sfingi barbati e leoni alati disposti araldicamente ai lati di motivi vegetali (13201-13202), *oinochoai* (13088-13089; 13159-13162, 13203), piccoli *skyphoi* (13163-13167; 13204), patere baccellate (13073-13076), bacini di varia grandezza (13068-13072). Tralascio di menzionare altri bronzi che finora non so se con sicurezza possano attribuirsi alla tomba arcaica.

Avori: Leone con uomo sul dorso (13233), tre avambracci con fasce a rilievo (13230-13232), frammenti di altri tre avambracci o oggetti simili (13417-13419), corno di avorio con intarsiatura di ambra (13229), cinque figurine femminili e dieci frammenti di altre (13404-13407, 13408), due teste barbate e frammento di una terza (13394-13396), due piccole teste femminili (13420-13421), tre figure di leoncini accoccolati su sottile base e sette frammenti di questo tipo (13409-13411, 13412), tre figure di leoncini senza base e quattro frammenti di questo tipo (13413-13415, 13416), due teste di cavallo (13397-13398), testa di leone di prospetto da applicarsi (13402), due teste feline di profilo da applicarsi e frammenti di una terza (13399-13401), due coppe ad alto piede con decorazione a rilievo di figure di animali (13228, 13234), fondo di coppa simile (13422), base conica di coppa con figure di animali a rilievo (13403), situla striata (13235), lastra rettangolare di avorio a forma di gratella con chiodetti d'argento lungo l'orlo che dovevano fissare, come mostra la diversa colorazione, delle foglie triangolari d'argento (forse è la base del leone, 13233), frammento di figura umana, forse appartenente al medesimo gruppo del leone (13233), piccola figura di sirena o sfinge lavorata a giorno (13422), frammento di cilindro pieno d'avorio con decorazione di animali a forte rilievo (13422), cinque bottoni da applicarsi (13373-13377), due piccole corna di cervo (13391-13392). Tralascio di menzionare altri frammenti non identificabili o, per il loro stato, non suscettibili di breve descrizione.

Ed ora, dopo l'elenco, esaminiamo gli oggetti principali (1). L'oggetto in oro più bello è una così detta pettiera di m. 0,240 × 0,090 (fig. 1) costituita da una lamina rettangolare, ripiegata ai bordi, che conteneva un'anima in altro materiale e che agli angoli porta quattro colli a teste feline le quali, rimanendo nel piano, si curvano verso l'interno. Su questa lamina, poggiati e saldati su testine umane alle estremità, sono sospesi tre cilindri ornati, colla tecnica della granulazione, di motivi geometrici ad angoli e meandri, e terminano anch'essi con teste feline ricurve verso l'interno, ma in altezza anzichè nel piano. Di questi cilindri i due esterni portano superiormente delle piccolissime figure in lamina di sfingi alate e accoccolate, anch'esse decorate colla tecnica della granulazione, in numero di dodici per ciascun cilindro, ma rivolte sei verso un lato stretto, sei verso l'altro e sempre verso l'esterno; il cilindro interno invece porta nella medesima disposizione dodici analoghe figure di chimere. Sul piano della lamina, in quelle quattro zone comprese tra gli orli e i cilindri e i cilindri stessi, sono collocate altre figurette del medesimo lavoro e propriamente 25 sfingi nella zona che nella riproduzione appare in

(1) Le fotografie sono state fatte con grande cura dal Sig. C. Carboni del Gabinetto fotografico del Ministero della P. Istruzione, e glie ne rendo vive grazie.

basso, 26 sfingi nella zona in alto, 22 leoni colla testa rivolta indietro in ciascuna delle zone intermedie. Le figurette sono disposte ad angolo retto rispetto a quelle collocate sui cilindri, ma anch'esse, con una certa simmetria, sono rivolte verso l'orlo esterno più vicino, in modo che quelle delle due file interne si rivoltano il dorso, ma si volgono la testa. Questo medesimo stile e questa medesima tecnica noi riscontriamo in altri due oggetti d'oro, anch' essi provenienti dalla stessa tomba, una fibula (m. 0,092 × 0,032) e un frammento di fibula (m. 0,022 × 0,022) che dovevano certo far parte del medesimo finimento a cui apparteneva la pettiera. Sull'una abbiamo, anche qui disposte verso l'esterno su quattro zone, delle figurette di sfingi, sei su ogni fila; sull'altro si sono conservate tre anatrelle. Ed egualmente la tecnica della granulazione ed i motivi geometrici degli angoli e dei meandri si hanno in quel cilindro d'oro di m. 0,192 (fig. 2), della stessa tomba, in cui si ha da vedere la parte centrale di un fermaglio di cintura (1). Se la tecnica non fosse la medesima e se nella pettiera i motivi geometrici non si avessero accanto alla decorazione con figure di animali, dovremmo considerare questo oggetto come appartenente ad un altro stile e ad un'altra arte, tanto distacco si suol porre tra la decorazione geometrica e la decorazione vegetale e figurata. Ora, pur riconoscendo in questa decorazione geometrica un patrimonio particolare di forme che fu sopraffatto da un nuovo stile, quello della decorazione vegetale e figurata con animali, osservo che questi motivi geometrici ottenuti colla tecnica della granulazione debbono essere stati salvaguardati dalla tecnica medesima, che trovava forse agevolato il lavoro nella distribuzione dei granuli in linee rette.

Fig. 2.
Fermaglio di cintura in oro.

Gli oggetti d'oro della tomba Barberini hanno il loro più esatto riscontro negli oggetti dell'altra tomba arcaica di Preneste, la Bernardini (2) ma anche in quelli della tomba Regolini Galassi di Cervetri. La grande fibula (3), ad esempio, di quest'ultima tomba ha due semicilindri con decorazione geometrica granulata che uniscono la parte inferiore alla superiore, ed è decorata nella parte inferiore delle solite figure di anatrelle.

Ciò che interessa notare poi in questo stile decorativo

(1) Cilindri simili come parte centrale di fermagli di cinture si sono trovati anche altrove: nella tomba Bernardini, *Mon. dell' Ist.* X, t. XXXI[a] 4; nel territorio falisco, *Not. degli Scavi*, 1887, pp. 310-311, t. VI 7; *Mon. ant. della R. Acc. dei Lincei*, IV, t. XI 22, cc. 354-355; a Cuma, G. Pellegrini, in *Mon. ant. della R. Acc. dei Lincei*, XIII, cc. 234-238; nella tomba Regolini Galassi di Cervetri, G. Pinza, in *Röm. Mitt.*, 1907, pp. 62-63, fig. 5; e nel nostro esemplare si hanno le tracce dell'attaccatura nella parte inferiore, come se fosse stato fissato su una lamina.

(2) *Mon. dell'Ist.*, X, tt. XXXI 2, 6, 7; XXXI[a] 1, 4, 7.

(3) L. Grifi, *Monumenti di Cere antica*, Roma, 1841, t. II; *Mus. Greg.* A. tt. XXXII-XXXIII; E. Reisch, in W. Helbig, *Führer*², II 1405.

a figure di animali, perchè è uno dei molti indizi che con esso non siamo nel campo orientale ma nel campo classico, è che tra le figurette che decorano la pettiera Barberini vi è la chimera e di questo tipo non si è potuto affermare finora l'origine orientale (1), mentre è apparsa probabile un'origine micenea (2).

La stessa decorazione di animali, e anche qui elementi che accennano alla tradizione dell'arte classica, presentano i celebri avambracci d'avorio (t. I, fig. 3). Sono tre avambracci destri (3) intorno alla cui funzione molte opinioni sono state già espresse. Il Braun (4) escludeva subito dopo la scoperta che potessero essere degli scettri, perchè la decorazione a figure di animali è fatta per essere veduta quando la mano è rivolta verso il basso, ed escludeva che potessero far parte di un idolo del tipo della Diana Efesia, perchè sono tutti e tre destri. Il Bachhofen (5) ha voluto vedere in essi uno speciale significato funebre e li ha messi in rapporto con i dadi che si trovano nelle tombe e di cui alcuni sembrano essere stati realmente trovati nella tomba arcaica Barberini (6). A me sembra che molte ragioni debbano fare escludere l'ipotesi che in essi si abbiano degli oggetti di particolare valore simbolico: anzi tutto non dobbiamo dimenticare che, come vedremo in appresso, sono opera di artisti stranieri, i quali certo non dovevano avere le medesime concezioni religiose del popolo latino che li comprava. È infatti fenomeno notevole in tutti questi oggetti, diciamo così, di stile orientalizzante, che si ritrovano nelle tombe arcaiche dell'Italia centrale, di non presentare quasi mai motivi religiosi, o, quando presentano figure religiose di origine egiziana od assira, ed un esempio ne avremo più in là, di offrirle ridotte ad una semplice funzione decorativa (7). La ragione ne è ben chiara: una decorazione veramente religiosa e quindi incomprensibile per il popolo acquirente, sarebbe stata un impedimento per la vendita. Quest'arte preferisce motivi semplici e chiari: figure di animali, scene di battaglia, di caccia, un linguaggio figurato alla portata di tutti. Se in questo linguaggio si introducono delle parole strane esse già non hanno più il loro valore primitivo. A priori quindi credo che per la loro natura di oggetti lavorati da artisti stranieri e per la loro decorazione si abbia da escludere che a questi avambracci si annettesse uno speciale significato simbolico, almeno nella concezione dei loro acquirenti. A ciò si aggiunga che i tre avambracci nella superficie tronca presentano degl'incavi rettangolari e circolari che dovevano certo servire perchè in essi fosse immanicato qualche oggetto, e con questo va appunto d'accordo il fatto che i tre avambracci debbono essere collocati colle mani in basso perchè le figure degli animali, che ne costituiscono la decorazione, possano presentarsi in piedi. I tre avambracci erano adunque semplicemente dei manichi, e non saremo forse molto lontano dal vero se immagineremo che fossero dei manichi di ventaglio o di specchio (8), di oggetti cioè appartenenti al corredo perso-

(1) Nulla hanno a che fare colla chimera classica certe figure composite egiziane che appaiono soprattutto negli avorî magici del Medio Impero.

(2) A. Milchhöfer, *Die Anfänge der Kunst*, Leipzig, 1883, pp. 81 e ss.

(3) Misure: A. lungh. 0,248; B. lungh. 0,191; C. lungh. 0,185.

(4) *Bull. dell'Ist.*, 1855, p. XLV.

(5) *Ann. dell'Ist.*, 1858, pp. 141 e ss.; 1861, pp. 257 e ss. 414-415.

(6) E. Braun, *Bull. dell'Ist.*, 1855, p. XLVI.

(7) Un'eccezione importante è data dalla coppa d'argento egittizzante della tomba Bernardini: *Mon. dell'Ist.*, X, t. XXXII, E. Reisch, in W. Helbig, *Führer*[2] II, 1519.

(8) Ciò è tanto più probabile quando osserviamo che in realtà anche in periodo posteriore si trovano degli specchi con manichi d'osso figurati; H. Graeven, *Antike Schnitzereien*, Hannover, 1903, t. LVII (da Corneto, Mus. d. Terme) e quando ricordiamo che gli specchi arcaici, di forma

Fig. 3. — Avambraccio d'avorio.

nale del defunto. Così ci spieghiamo anche come tutti e tre siano destri: se il concetto che ha guidato a dare al manico la forma di un avambraccio è quello di stabilire una specie di legame tra il portatore e l'oggetto portato, una specie di stretta di mano, noi comprendiamo come appunto fosse la mano destra quella che veniva offerta. Del resto possiamo aggiungere che nella ricerca così caratteristica di ogni arte, ma particolarmente dell'arte dell'Etruria, di trarre le forme della suppellettile dalle analoghe forme del corpo vivente (1), dei manichi a forma di avambraccio corrispondono perfettamente, per la concezione ispiratrice, alle gambe umane che fan da sostegno a candelabri o oggetti simili (2).

I tre avambracci hanno analoga decorazione a rilievo. Quello che conserva ancora la mano quasi intatta ma è danneggiato alquanto sul lato del pollice e verso l'interno ha la decorazione divisa in otto zone che s'innalzano su una specie di braccialetto a cordoni paralleli che dal lato della palma sono chiusi nel senso dell'altezza da due motivi a treccia, destinati probabilmente a rappresentare i pezzi che coprivano la cerniera del braccialetto. Cominciando dall'alto, la prima, terza, quinta e settima zona hanno una decorazione vegetale formata da linee curve verso l'alto e adiacenti, che al punto di riunione danno origine ad una palmetta. In ogni zona questo ordine di motivi è doppio, in modo che sulla parte centrale di una curva venga a trovarsi il punto d'incontro di due altre linee curve, che passano l'una davanti e l'altra dietro ad essa. Nella seconda, quarta, sesta e ottava zona sono rappresentate delle figure di felini addossati e affrontati.

Il secondo avambraccio, quello di proporzioni maggiori, ha una decorazione in cinque zone divise da fasce cordonate, ed ha soltanto nella terza zona, cioè nella centrale, una decorazione vegetale che presenta il medesimo schema e la medesima disposizione di quelle dell'altro avambraccio: questa decorazione per altro ha le linee doppie, invece della palmetta ha un solo bocciuolo al punto d'incontro e riunisce le estremità delle curve dell'un ordine con quelle dell'altro. La decorazione a figure invece è variata. Nella prima zona una sirena colle ali spiegate e la testa di prospetto tiene per la coda due leoni, mentre tra di essi si trova un bue piegato a terra colle zampe anteriori che rivolge la testa indietro. Nella seconda si hanno due sfingi alate affrontate e divise da quel motivo floreale della curva donde sboccia una palmetta che si suol considerare la palmetta cipriota; dietro la sfinge di destra v'è un leone seduto sulle gambe posteriori e una chimera. Nella quarta zona appaiono tre cervi brucanti. Nella quinta zona si ha un centauro a gambe anteriori umane ripiegate a terra e due leoni.

rotonda, per lo più non hanno il manico di un sol pezzo collo specchio, come è il caso comune posteriormente, ma avevano il manico in altro materiale.

(1) Si ricordino gli aghi crinali: *Mus. Greg.* A, I, t. LXIV, R. Kanzler, *Gli avorî dei Mus. Prof. e Sacro della Bibl. Vat.*, Roma, 1903, tav. d'app. 2, 5, 7; i manichi, *Mus. Greg.* A, I, t. LXX b, i tirabrace a forma di mano: *Mus. Greg.* A, I, t. LXIII 1 a, 1 c, 1 d, 2 c; L. A. Milani, *Mon. scelti del Mus. arch. di Firenze*, t. V 9, p. 13 (tirabrace), t. V 10, p. 14 (graffione); cucchiai, H. Graeven, *Ant. Schnitz.*, t. LVI, n° 67, ecc. Con questo non voglio affermare che talvolta la mano o l'avambraccio non possa avere valore sacro, ma bisogna distinguere caso per caso, e allo stesso modo in cui nella religione egiziana abbiamo le braccia simboliche che sorreggono la corda in una paletta di schisto del periodo protodinastico o le braccia sacre che pendono sorreggendo il nodo della vita dal disco solare simbolico di Amenophis IV, abbiamo tra gli oggetti d'uso comune l'incensiere con un'estremità a forma di mano (vedi ad es. Fr. W. v. Bissing, *Denkm. ägypt. Sculpt.*, t. 88). Per esempî di braccia egiziane che sembrano avere valore magico, vedi W. L. Nash, in *Proc. of the Soc. of Bibl. Arch.*, 1908, pp. 292-293.

(2) Vedi ad es. *Mus. Greg.* A, tt. LXXV 3, LXXVII 1, LXXX 1, 2.

Il terzo avambraccio ha una decorazione a rilievo in quattro zone, che sono separate da listelli ornati a spina. La prima zona, cominciando dall'alto, presenta due grifi affrontati dinanzi ad un calice floreale e divisi anche posteriormente da un motivo vegetale simile con palmetta; la seconda zona presenta un cervo brucante e un leone rivolti verso destra, la terza una sfinge rivolta verso destra ed un leone che cammina verso sinistra volgendo la testa indietro, la quarta è ornata del caratteristico motivo delle palmette cipriote.

Fig. 4. — Coppa decorata a rilievo (*avorio*).

Per ciò che riguarda lo stile noi dobbiamo notare la prevalenza dell'elemento animalesco nella decorazione, ma unito ad un elemento vegetale di particolare tipo che, per il suo apparire sui monumenti di Cipro, siam soliti chiamare cipriotto o, con termine più vago, orientalizzante, ed unito anche ad un elemento geometrico, qual'è quello della spina, della corda, della treccia. Quest'unione dell'elemento animalesco e dell'elemento geometrico è stata già da noi riscontrata negli oggetti d'oro della medesima tomba, ed è prova dell'unità di stile di questa suppellettile.

Un altro elemento, che non solo unisce tra di loro questi vari oggetti ma che tende a mostrare come essi non debbano essere sorti fuori dell'influenza della cerchia greca, è la presenza nella decorazione degli avambracci della sirena, della

chimera, del centauro, cioè di esseri la cui origine classica, almeno per l'ultimo, non sembra si possa mettere in dubbio. Ricordiamo che la sirena e la chimera le abbiamo già trovate nella pettiera d'oro e che il centauro si ha in un vaso di bronzo a rilievo della stessa tomba (1).

La medesima decorazione si ha in una coppa d'avorio (2) (fig. 4) che presenta tra motivi a treccia una sfilata d'animali (leoni alati, capro ecc.). Una palmetta del tipo orientalizzante che sporge dal dorso del capro ancora una volta è prova di questa unità di stile.

E non a rilievo, ma semplicemente incisi, riappaiono questi animali affrontati dinanzi ad una palmetta orientalizzante in un corno d'avorio (lungh. m. 0,375) caratteristico per la sua decorazione a incrostazione d'ambra ordinata a spina (fig. 5). A quale ufficio fosse originariamente destinato questo oggetto non possiamo dire con precisione: non è da escludere tuttavia, data la forma dell'imboccatura, che fosse realmente un istrumento musicale.

La tecnica dell'incrostazione con ambra si aveva originariamente anche in due teste feline d'avorio (fig. 6) che si corrispondono per la loro direzione inversa e che dovevano essere applicate come ornamento a qualche cofanetto in legno od oggetto simile (m. 0,046 × 0,044). Il giallo lucente dell'ambra, che costituiva l'occhio, doveva certo dare grande espressione a queste due teste già così vive nel loro atteggiamento. Ed egualmente incrostati erano gli

Fig. 5.
Corno d'avorio con incrostazioni d'ambra.

(1) Vedi la riproduzione presso R. Garrucci, in *Archaeologia*, 1867, XLI 1, t. VI. Il centauro si ha anche: nella situla di Chiusi, H. Graeven, *Ant. Schnitz.*, tt. VIII-IX; in un dolio con rilievo a stampa della tomba Regolini Galassi, *Mus. Greg.* A, I, t. II 7, ecc.

(2) Misure: alt. 0,142, dm della bocca 0,148. Dalla medesima tomba proviene una coppa simile e il fondo di una terza.

occhi di due teste equine di cui è riprodotto qui (fig. 7) un solo esemplare (m. 0,080 × 0,041). Difficile è poter distinguere se questa testa, in cui sono ripro-

Fig. 6. — Teste feline (*avorio*).

dotte le corregge del finimento, sia quella di un mulo o di un cavallo. Quale fosse il suo uso originario mi sembra si possa desumere dal fatto che è lavorata di tutto tondo ma che nel piano tagliato ha dei fori analoghi a quelli degli avambracci, il

Fig. 7. — Testa equina (*avorio*).

che mostra che doveva essere forse il manico di qualche oggetto in altro materiale. A questo proposito è opportuno osservare che la forma tradizionale dei manichi degli specchi in bronzo del periodo classico, provenienti dalle necropoli del-

Fig. 8. — Testa barbata (*avorio*).

l'Etruria e del Lazio, è appunto quella di una testa equina o asinina. Probabilmente adunque l'estremità del manico di un oggetto simile sarà stata questa testa in avorio: il resto del manico poteva essere o in metallo o in legno.

La medesima tecnica dell'incrostazione finalmente ravvivava tre teste barbate di avorio (m. 0,058 × 0,044) di cui è riprodotta qui la meglio conservata (fig. 8). Essa

è notevole per un dettaglio dell'acconciatura, giacchè è barbata ma non ha baffi. Questo costume è caratteristico delle figure del VII-VI secolo ed è comune nelle opere greco-orientali di questo periodo. Data la sua lavorazione, cioè la mancanza di corporeità ed il piano ricurvo della sua superficie inferiore, senza dubbio questa testa doveva essere ornamento applicato a qualche oggetto in altro materiale.

Non applicazioni ma sostegno di un oggetto sono invece alcune caratteristiche figurine femminili in avorio (m. 0,077 × 0,018) che, pur mancando della corporeità sufficiente, sono lavorate tanto sul lato anteriore quanto sul posteriore. Ne sono riprodotte qui due in veduta diversa (fig. 9). Si tratta di una figura femminile provveduta di una lunga capigliatura discendente sino ai piedi. I capelli all'altezza del collo, dove si trova a rilievo un piccolo cerchio, si riuniscono in una o due trecce che si riaprono in capelli sciolti a metà delle anche, là dove è figurato a rilievo un altro cerchietto. La figura è vestita di un chitone e porta le braccia al seno dove

Fig. 9. — Figurine femminili (*avorio*).

stringe due estremità tondeggianti di uno scialle o di un altro indumento simile: che si tratti di trecce di capelli mi sembra si possa escludere anzitutto per la loro conformazione inferiore che è ricurva e continuata e poscia per la mancanza di qualunque segno che indichi che esse si distaccano dalla massa generale dei capelli. Le figurine sono sul capo provvedute di un piccolo perno, che in nessun modo può esser parte dell'acconciatura e che ne indica anzi la destinazione. Evidentemente dovevano per mezzo di questo perno essere sostegno di un oggetto che poggiava così sul loro capo. V'è infatti un altro dettaglio nella loro costituzione che accenna a tale ufficio ed è la conformazione data ai piedi, che hanno un piano di posa esatto e leggermente obliquo quasi che le figurette per offrire maggior base e più sicuro sostegno fossero alquanto inclinate indietro. L'uso di figure consimili, e di figure femminili, come sostegno di bacini nel periodo arcaico greco, ci è attestato dall'esemplare di Olimpia (1), da quelli dell'acropoli d'Atene (2) e da quello di Oxford (3), ma senza uscire dal nostro territorio italico noi abbiamo in un gran numero di vasi di bucchero nero quest'applicazione delle figure come sostegno. Che queste figure

(1) *Olympia*, III, pp. 26-29, t. V 3-5.
(2) B. Sauer, in *Ath. Mitth.*, 1892, p. 41, t. VII 1-2.
(3) P. Gardner, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1896, p. 275-280, t. XII.

talvolta nei vasi di bucchero invece di essere lavorate su ambedue le facce, anteriore e posteriore, siano semplicemente stampate a rilievo su una specie di sostegno rettangolare, non toglie nulla alla loro caratteristica originaria. E sostegno di coppe erano in realtà le nostre figurette: difatti le due coppe in avorio ad alto piede conservate e il fondo della terza presentano nella superficie inferiore quattro incavi rotondi che erano appunto destinati a ricevere il perno apicale delle figurine, e siccome le figurine intere e i frammenti di esse conservati attestano l'esistenza di un numero di circa dodici, noi avremmo ancora proprio tutte quelle che sostenevano le coppe. È opportuno osservare che coppe d'avorio siffatte spiegano la forma di quelle di bucchero, in quanto che mostrano donde queste sono state imitate. Un materiale così leggiero e delicato come l'avorio aveva bisogno di questi sostegni sussidiari mentre nel bucchero sembrano tettonicamente superflui. E sarà opportuno ricordare che dallo stesso territorio prenestino proviene una coppa in bronzo che ha questi medesimi sostegni figurati e in numero di quattro (1).

Attribuendo alle nostre figurine di avorio questa funzione architettonica cade quel confronto che è stato fatto (2) tra esse ed alcune figure di bucchero che furono trovate nella tomba Regolini Galassi di Cervetri (3) e in cui per il loro atteggia-

Fig. 10. — Felino (*avorio*).

mento, per il ripiegare di un braccio o di ambedue sotto il mento, si sarebbe inclinati a vedere delle figurine d'uso funerario, forse delle figure che esprimono il dolore per la morte. Del resto osservo che le somiglianze tra le figurine di bucchero di Cervetri e quelle di avorio di Palestrina sono superficiali e limitate a dettagli (4), e che nell'un caso si tratta di un rozzo prodotto dell'industria locale, nell'altro dei prodotti di quella medesima arte, non originaria del suolo latino, a cui appartengono tutti gli altri oggetti della tomba.

Invece non sostegno, ma decorazione superiore di cofanetti sono alcune figure di felini in avorio (m. 0,058 × 0,027) di cui è qui riprodotto un esemplare (fig. 10). Che esse fossero decorazione applicata ad altri oggetti lo indicano la piccola base sottile su cui poggiano alcuni e i forellini per mezzo dei quali venivano fissati; che fossero decorazione superiore, cioè sormontante l'oggetto stesso, lo prova la posizione della testa che sporge dal piano di posa dell'animale ed è china verso il basso come se si affacciasse sul vuoto. Del resto di leoni come decorazione superiore di cofanetti o

(1) E. Petersen, in *Röm. Mitth.*, 1897, pp. 26-29, t. I.

(2) E. Braun, in *Bull. dell'Ist.*, 1855, p. XLVI.

(3) *Mus. Greg.* A, I, t. III 3, 8, 9.

(4) Osservo per altro che tra queste figurine di bucchero della tomba Regolini Galassi, due mostrano maggiore somiglianza colle nostre (*Mus. Greg.* A, I, t. III 5, 6), ma sono sicuramente, a quanto mostrano le fratture, anch'esse sostegno di vasi, cioè appunto imitazione in bucchero di quelle in avorio: confr. E. Reisch, in W. Helbig, *Führer*[2] II, 1355.

a

b

Fig. 11. — Leone con figura distesa sul dorso *(avorio)*.

altri oggetti ed utensili abbiamo esempî varî (1), e quando pensiamo alla grande applicazione che di essi in tale posizione si è fatta nei sarcofagi ciprioti e nei monumenti funerari etruschi comprendiamo anche la loro applicazione a mobili dell'uso quotidiano che con questi monumenti funerarî avevano comune la forma generale.

E decorazione superiore di qualche cofanetto od oggetto simile credo che fosse il bel gruppo in avorio (m. 0,135 × 0,053) riprodotto nella fig. 11 (2). Esso rappre-

Fig. 12. — Bacile a rilievo (*bronzo*).

senta un leone di profilo verso sinistra ma colla testa rivolta di prospetto. Sono spezzate tutte e quattro le gambe ma dalla posizione delle cosce possiamo desumere che esso doveva avere le gambe posteriori erette o quasi, le anteriori invece distese a terra, doveva cioè presentarsi in quella posizione del felino che ha atterrato il nemico e che lo opprime colle sue zampe anteriori, che si riscontra così frequentemente nell'arte

(1) Si ricordino quelli che decorano il manico di una situla della tomba Bernardini, *Mon. dell'Ist.*, X, t. XXXII 7; per questo ed altri esempî vedi H. GRAEVEN, *Ant. Schnitz.*, t. X, p. 21, tt. XLI, XLVI, XLVII; L. POLLAK, in *Röm. Mitt.*, 1906, p. 291, t. XV.

(2) R. GARRUCCI, in *Archaeologia*, 1867, XLI, 1, p. 202, t. V 2.

micenea e greca arcaica. Sul dorso del leone è sdraiata una figura maschile colle braccia portate all'altezza della testa, colle palme aperte e con i capelli distesi nella stessa direzione delle braccia. Le due gambe divaricate pendono l'una dalla parte del collo l'altra dalla parte della bocca del leone. La figura è vestita di una corazza di cui si vedono i margini al collo e alle braccia; alla vita è stretta da un cinturone. Ciò che fa credere si tratti di una corazza, s'intende una corazza di pelle, sono, oltre alla presenza della cintura, due sporgenze oblique sul torace che accennano ad una modellatura, ad un'imitazione di qualche linea del corpo reale. Al di sotto della cintura sporge un indumento striato, quindi probabilmente di una stoffa a pieghe sottili, che per il sovrapporsi di un lembo ad un altro e per la forma a punta di un' estremità inferiore fa pensare assai più ad una vesticciuola simile alla *scenti* egiziano o al costume maschile miceneo che ad un chitone chiuso del tipo greco. Che cosa rappresenta questa figura? Si è pensato ad un giocoliere, ma tale ipotesi credo che debba anzitutto respingersi per la posizione della figura stessa. A me sembra che l'artista, anche, ammettiamolo, con i mezzi limitati di cui poteva disporre, abbia voluto dare l'immagine di un corpo inerte, di un morto. Le braccia distese e soprattutto i capelli pendenti valgono a rendere chiara questa idea. Ma un morto disteso sul corpo di un leone sta ad indicare che tra essi si deve essere combattuta una lotta finita colla sconfitta del primo. Ciò si può desumere facilmente dall'aspetto feroce dell'animale che tiene la bocca semiaperta e che nell'angolo sinistro stringeva il piede sinistro della vittima, come si vede dalle tracce rimaste. Perchè appunto la vittima era tenuta ferma per il piede comprendiamo, almeno senza troppa violenza alla realtà, come essa potesse mantenersi in questa posizione d'equilibrio instabile sul dorso del leone. Ma perchè poi il leone si limitasse a tener ferma la figura per il piede comprendiamo quando si osservi che il gruppo non si riduceva a queste due sole figure. Vi sono tracce visibili (parte di capelli, mano) di una seconda figura umana sulla quale premeva il leone colla sua parte anteriore, e di cui credo si abbia l'avanzo in un frammento di testa umana ancora conservata. E così possiamo ricostruire la scena nel suo complesso: il leone ha già ucciso la figura distesa sul suo dorso e quindi si limita a tenerla ferma per un piede, è ora sul punto di abbattere il secondo nemico su cui poggia colle zampe anteriori. Una scena questa tratta dalla vita reale, di cui si ha l'eco nelle similitudini omeriche, e che non offre alcun elemento simbolico per cui si abbiano a ricercare riposti legami col rito funerario. Che del resto in questa cerchia artistica si preferissero soggetti tratti dalla vita reale, lo prova il fatto che un gruppo consimile in avorio proveniente da una tomba di Palestrina sopra ricordata e originariamente proprietà dei Castellani, rappresenta una lotta tra due leoni (1) e che il frammento di un altro gruppo proveniente da una tomba arcaica di Tivoli, scoperta sotto le Cascatelle, presenta un leone che divora un uomo atterrato (2).

Ho detto che il nostro gruppo doveva essere decorazione superiore di un cofanetto o altro oggetto simile: lo prova infatti anzitutto una caratteristica formale, che esso è lavorato per essere veduto non soltanto di fianco ma anche superiormente, ciò che appunto si addice alla decorazione di un coperchio. Ma vi è inoltre da notare che tra gli oggetti appartenenti a questa medesima tomba Barberini si

(1) R. Schöne, in *Ann. dell'Ist.,* 1866, p. 189, tav. d'agg. GH; R. Garrucci, in *Archaeologia*, 1867, XLI, 1, p. 204, t. V 1.

(2) H. Graeven, *Ant. Schnitz.*, t. LXXIV, pp. 120-121.

Fig. 13. — Sostegno di lebete a rilievo (*bronzo*).

ha un rettangolo di avorio a gratella curveggiante negli orli del piano inferiore, che porta ancora dei chiodetti d'argento che fissavano un rivestimento di triangoli in lamina d'argento, e che superiormente presenta le tracce degli attacchi di un gruppo: su questo oggetto si vuole che fosse appunto poggiato il leone. Ora lo stato presente del gruppo non permette più di dire con sicurezza se le tracce di attacco che vi sono su questo rettangolo potessero corrispondere alle parti del leone che vi dovevano poggiare, ma è più che probabile, come si può

Fig. 14. — Collana a maglia (*oro*).

constatare per molti dettagli, che i due pezzi dovessero originariamente essere uniti: avremmo allora la base del leone che doveva costituire nell'insieme il coperchio ad incasso di un cofanetto o oggetto simile.

Che un gruppo di tal genere potesse assai bene adattarsi a coperchio di un oggetto lo prova il confronto con un gruppo rappresentante un leone che atterra un toro, che fu trovato in Tell el-Amarna (1) e che si vuole attribuire all'arte micenea piuttosto che all'egizia o all'assira.

Per ciò che riguarda lo stile del gruppo possiamo osservare che nulla v'è in esso che richiami a modelli egiziani od assiri: tutto invece, tanto per la scelta del soggetto quanto per la vivezza e la forza dell'espressione della scena, fa pensare

(1) H. R. Hall, *The oldest Civilization of Greece*, London, 1901, pp. 303-306.

Fig. 15. — Cista graffita (*bronzo*).

ad una persistente tradizione di arte micenea, e non saprei forse indicare maggiore affinità stilistica di quella che può legare quest'opera ai rilievi in avorio di Cipro (1).

Della suppellettile in bronzo che faceva parte della tomba ricordo due oggetti importanti per la loro decorazione figurata: un bacile semisferico poggiato su tre piedi, e il sostegno di un lebete, probabilmente del lebete a protome di leone e di grifo, ancora conservato.

Il bacile (fig. 12) è stato rimontato modernamente su tre piedi in bronzo pieno, sulla cui originaria appartenenza, sia per l'aspetto della patina, sia per la decorazione geometrica incisa corrispondente a quella del bacile medesimo, mi sembra che non possa esservi alcun dubbio. Il bacile (2) in lamina lavorata a sbalzo, porta una decorazione figurata a rilievo costituita da sei uccelli a testa femminile di prospetto che poggiano ciascuno su una testa taurina di prospetto anch'essa. Quest'essere teriomorfo, a cui possiamo dare il nome di sirena, per quanto nel suo aspetto si distacchi dal tipo classico della sirena, ha una grande testa di forma pressochè quadrata, incorniciata da capelli che sono ad eguale distanza divisi da linee parallele e indicati, dentro ciascuna di queste divisioni, da linee a spina incise meno profondamente. I tratti del volto sono grossolani e all'opera del rilievo si accompagna l'incisione per le palpebre e le sopracciglia. La testa poggia sopra un collo relativamente lungo e sottile e questo collo si riunisce, senza quasi alcuna indicazione del corpo, alle gambe, mentre di lato si distaccano due potenti ali ricurve verso l'alto che presentano eguale forma e larghezza in tutta la loro estensione. Le ali, al pari dei capelli, sono divise in zone parallele che portano alternativamente delle incisioni a spina e due file di punti, e nell'ultima zona in alto presentano, per indicare le penne, altre linee parallele nel senso dell'altezza, che si alternano con linee di punti. Incisioni a spina coprono anche le gambe, mentre il collo ha una decorazione di linee curve. La mancanza dell'indicazione del corpo, o almeno la sua riduzione al minimo, si deve certo al fatto che l'artista, avendo voluto rappresentare quest'essere interamente di prospetto, non è stato in grado, con i soli mezzi della rappresentazione parallela di cui disponeva, di rendere la sfuggenza del corpo in profondità. La testa su cui la sirena poggia con i piedi ha anch'essa forma piuttosto quadrata e decorazione di motivi a spina e di punti, e mancherebbe di qualunque tratto caratteristico di specie se non fosse per la presenza di due rilievi circolari presso le orecchie che mi sembra non possano rappresentare altro che delle corna anche esse vedute schematicamente dalla punta e quindi senza obliquità. Si tratta dunque di una testa bovina. Tra le teste bovine, a riempire lo spazio mancante e appunto

(1) *Excavations in Cyprus*, London, 1900, tt. I - II: vedi la trattazione viva delle figure degli animali, soprattutto il gruppo del leone che assale il toro (t. II, 402, 872 b). Un punto di paragone si può vedere anche nelle vesti maschili, giacchè alcune delle figure sembrano portare una tunica o corazza, una cintura e una vesticciuola come l'uomo disteso sul dorso del leone (t. I - II). Due bei gruppi di avorî sono stati trovati in scavi recenti, l'uno nel continente greco, a Sparta (*The Ann. of the Brit. School at Athens*, 1905-1906, XII, p. 320, f. 2, p. 321; pp. 327-329, f. 5; 1906-1907, XIII, pp. 77 e ss., t. IV), l'altro sulle coste dell'Asia Minore, ad Efeso (*Excavations at Ephesus*, London, 1908, pp. 155 e ss., tt. XXI e ss.): studi minuziosi potranno mostrare dei punti di somiglianza tra questi avorî e quelli delle tombe prenestine (richiamo l'attenzione sul gruppo della leonessa, del torello e dell'uomo inginocchiato proveniente da Sparta, *l. c.* XIII, p. 89, f. 23, e sul leone gradiente trovato a Efeso, *l. c.*, p. 162, tt. XXI 1, XXIII 3), ma in fondo si dovrà riconoscere la profonda differenza stilistica che li separa, differenza dovuta ad una concezione del tutto diversa delle forme. Dagli avorî di Sparta e di Efeso parla in generale il puro carattere greco arcaico che indarno ricercheremmo negli avorî di Palestrina.

(2) Misure: alt. m. 0,505, dm. del bacile m. 0,235.

Fig. 16. — Cista graffita (*bronzo*).

adattati a questa funzione, si hanno dei motivi vegetali di stile orientalizzante, quali più o meno abbiamo già ritrovato negli avori. Da una specie di base rettangolare divisa da linee parallele e decorata a spina sporgono, piegandosi in fuori, due spirali e dallo spazio interno si elevano altre due spirali più piccole e un bocciuolo. Questo motivo delle seconde spirali più piccole non appare eguale in tutti i casi, ma è alternato con un altro più semplice in cui si curvano indentro verso il bocciuolo.

Tanto il soggetto quanto lo stile di questo vaso sono oltremodo caratteristici. Se è pur vero che qui possiamo notare quella stessa coesistenza di una decorazione animale (essere teriomorfo è infatti la sirena) con una decorazione vegetale e geometrica che abbiamo osservato negli ori e negli avori della medesima tomba e possiamo notare anche qui la prevalenza dell'ornamento geometrico a spina che abbiamo visto quasi legato alla tecnica della granulazione in oro, è anche innegabile che nella fattura e nello stile questo vaso sembra assolutamente distaccarsi dagli ori e dagli avori. Pur concedendo qualche cosa alle difficoltà tecniche che doveva opporre questa rappresentazione di prospetto delle teste e delle gambe, noi sentiamo di aver dinanzi non il prodotto di un'arte abile e progredita, ma quasi il tentativo mal riuscito di un'arte incipiente. Il contorno della testa, la conformazione degli occhi ne fanno testimonianza. Ed è notevole osservare che anche il taglio e la disposizione delle ali non corrisponde a quello schema ricurvo che siam soliti denominare orientalizzante e che possiamo riscontrare nelle figure alate degli ori e degli avori. D'altra parte abbiamo già indicato le innegabili affinità con i motivi di questi ori ed avori; dobbiamo quindi pensare ad un prodotto della medesima arte affidato soltanto a mani meno abili, oppure ad un' inesperta imitazione e creazione dovuta ad un' altra arte, ad un'arte indigena? È ciò a cui ora non potremmo rispondere con sicurezza pur ritenendo che molto parli in favore della prima ipotesi. È infatti bene ammissibile che gli artisti ai quali venivano affidati i lavori in oro, argento, avorio, in materiale così prezioso e adatto a forme delicatissime, dovessero essere differenti da quelli che venivano incaricati della lavorazione degli oggetti in bronzo. La minore valentia così è visibile nell'opera d'arte, ma l'unità dello stile appare evidente pure nella diversità della mano lavoratrice. Così ci spieghiamo come non soltanto nella tomba Barberini, ma anche nella tomba Bernardini, i bronzi appaiano in generale così inferiori per esecuzione agli altri oggetti preziosi: il tripode a piedi di capro e a figure di fauni affacciati, che si ha perfettamente eguale nelle due tombe, appare opera così rozza che quasi sembra impossibile una sua contemporaneità con gli altri oggetti del corredo.

Non un problema di tal genere pone il secondo oggetto in bronzo, il sostegno del lebete (1). Lo stile è qui precisamente indicato dal soggetto a rilievo che lo adorna (fig. 13). Su una doppia fila di bugne ai lati di quel motivo vegetale a volute orientalizzanti, che in forme più o meno modificate abbiamo riscontrato più volte, sono affrontati due leoni androcefali alati di tipo assiro. Il gruppo è ripetuto due volte. Essi portano sul capo la mitra a corna, hanno le ali ricurve e nei tratti del volto, e soprattutto nella conformazione grossa del naso, offrono il carattere distintivo dello stile assiro. La più stretta parentela è data anche qui da un altro sostegno di lebete della tomba Bernardini (2).

(1) Misure: m. 0,867, dm. della base m. 0,600, dm. dell'orlo superiore m. 0,303.
(2) *Mon. dell'Ist.*, XI, t. II 7; *Ann. dell'Ist.*, 1879, pp. 9-11.

Fig. 17. — Cista graffita (*bronzo*).

Dopo questo esame sommario degli oggetti principali della tomba, noi dobbiamo domandarci se essi non abbiano il loro parallelo nella suppellettile di altre tombe. I confronti, a cui abbiamo in qualche caso accennato, mostrano appunto che le maggiori analogie si hanno con i corredi della tomba Castellani, della tomba Bernardini di Palestrina, della tomba di Tivoli, della tomba Regolini Galassi di Cervetri: altre grandi ve ne sono con oggetti di Veii, Falerii, Vulci e Cuma. La stessa tecnica e gli stessi motivi negli oggetti d'oro, le medesime patere d'argento dello stile cipriota, i medesimi avori, la medesima suppellettile in bronzo. E v'è da notare di più che questa unità di stile che abbraccia oggetti singoli di tombe differenti, è comune a tutti gli oggetti di una medesima tomba, qualunque sia il materiale in cui son lavorati: anche qualora si ammetta che alcuni oggetti siano stati importati e altri siano stati fabbricati sul suolo italico, non si può disconoscere che sono il prodotto della medesima concezione creatrice.

Se unità di stile rappresenta adunque unità di civiltà, noi abbiamo nella suppellettile di queste tombe una civiltà unica che si distende dall'Etruria al Lazio e anche fuori di questi confini. Ma unità di civiltà in questo caso non costituisce unità etnica: anche ammessa una estensione della dominazione etrusca al di fuori dell'Etruria propriamente detta, non abbiamo nessun elemento per affermare che gl'individui, a cui apparteneva la tomba Barberini, fossero della stessa razza di quelli a cui apparteneva la tomba Regolini Galassi. Quest'unità di stile significa quindi unità di civiltà negli artisti creatori di tali opere d'arte, non nei possessori di esse. O nell'Etruria o nel Lazio, oppure nell'una e nell'altro, esse sono un prodotto importato. E quando parliamo d'importazione non abbiamo bisogno di pensare esclusivamente ad un'importazione degli oggetti già preparati, ma possiamo immaginare un'immigrazione di artisti che venivano a lavorare questi oggetti nel paese stesso in cui si dovevano smerciare. Sembra a prima vista una differenza grandissima, ma in fondo si tratta essenzialmente del medesimo fatto, perchè era sempre lo stesso patrimonio di forme che veniva importato, nel primo caso già concretato nell'opera d'arte, nel secondo ancora in potenza nella mente dell'artista. Ben differente sarebbe la cosa se questi artisti emigrando nei nuovi paesi avessero, a contatto della nuova clientela e dei loro bisogni, stabilito una tradizione d'arte propria che si fosse distaccata lentamente dal patrimonio delle forme originali. Ciò invece non è mai avvenuto, perchè si nota che l'arte nell'Etruria e nel Lazio ha seguito passo passo le fasi di sviluppo che attraversava l'arte nelle regioni donde veniva importata, cioè non ha mai perduto i contatti; e quindi possiamo per la suppellettile di queste tombe etrusche e laziali parlare di un'arte importata anche quando i singoli oggetti fossero stati creati in Italia, nel medesimo suolo in cui furono sepolti.

Donde proveniva quest'arte? Dal bacino orientale del Mediterraneo. Qual popolo ne fu il mediatore? I Fenici. Sono queste le risposte che si dettero alle domande la prima volta che furono poste in forma concreta e possiamo dire che, nonostante le molte opposizioni, valgono tutt'ora. Solo un popolo che non aveva una tradizione d'arte propria poteva compiere la contaminazione di elementi egizi e assiri che ritroviamo in quest'opere e ridurre ad una funzione decorativa dei soggetti che avevano tutt'altro valore in origine. Così noi comprendiamo come i leoni androcefali assiri, esseri mitologici e simboli della custodia e della difesa, possano essere discesi a decorare il sostegno di un lebete.

Ma in quest'arte noi dobbiamo volgere l'attenzione a motivi che non sono nè egizi nè assiri e che pure costituiscono l'elemento essenziale del suo stile, alla decorazione cioè a figure di animali, perchè mostra che essa non può essere

Fig. 18. — Cista graffita (*bronzo*).

sorta in paese puramente fenicio, ma in un paese dove esisteva una tradizione d'arte locale e propriamente una tradizione di arte micenea. Difatti noi dobbiamo osservare che, per quanto ciò che ha dato a questo stile la qualifica di orientalizzante, sia proprio la decorazione a figure di animali, questa decorazione non è nè egiziana nè assira, ma è puramente micenea. In tutto il vasto patrimonio di opere d'arte egiziane, dove pure così frequentemente si riscontra la figura dell'animale associato alle contingenze della vita umana, l'animale non appare mai in questa funzione decorativa. La ragione sta nel carattere stesso dell'arte egiziana, arte essenzialmente religiosa e magica, che anche quando creava oggetti di acconciatura personale, anche quando decorava, voleva che la decorazione fosse quasi una difesa per il possessore e traeva in generale i suoi motivi dalla cerchia religiosa. Una sfilata di animali vari, i quali non avessero nessun significato di offesa o di difesa per il possessore dell'oggetto, sarebbe stata nell'arte egiziana quasi un controsenso.

Lo stesso non possiamo dire per l'arte assira, la quale ha avuto invece questa decorazione a zone di animali, ma prima di dare eccessivo valore all'influenza di monumenti relativamente tardi, quali sono quegli assiri che presentano tale ornamentazione, dobbiamo ricordare che la rappresentazione di animali e il suo uso in funzione decorativa è tratto essenziale dell'arte micenea, di quell' arte che dominava nella parte orientale del bacino del Mediterraneo prima che l'arte assira si estendesse fuori dei suoi confini naturali. Le gemme, i castoni d'anello, le cretule ci mostrano quale preoccupazione l'arte micenea portasse nell' osservazione delle figure di animali, e una pisside d'avorio di Menidi (1) c'indica come sapesse adattare questa rappresentazione a zona. L'animale interessa l'arte micenea per la sua forma, per i suoi movimenti, per la sua vita, al di fuori cioè di qualunque suo valore simbolico. E questo ci spiega come appunto di tutto il patrimonio dell'arte micenea si sia salvata proprio la decorazione a figure di animali e sia passata in eredità all'arte greca. Difatti mentre tra la civiltà micenea e la civiltà che sorse sulle sue rovine, v'era un contrasto per ciò che riguardava la religione e la vita umana, sicchè l'una non poteva ereditare dall'altra, questa decorazione che non toccava l'essenza dell'una e dell'altra civiltà, perchè in fondo era al di fuori della vita umana era invece ben adatta a tale passaggio. La decorazione a figure di animali era il campo neutro su cui si rendevano possibili gli accordi; per il resto, per ciò che riguardava la rappresentazione degli dèi e dei loro miti, per ciò che toccava le scene della vita, l'arte greca doveva ricominciare da sè il suo cammino. Ma appunto perchè questa decorazione mancava di un carattere vitale, di un carattere puramente greco noi comprendiamo come essa, quando l'arte greca aveva ormai trovato la sua via, si sia stilizzata lentamente e col principio del V secolo sia sparita quasi del tutto.

E questo carattere neutro della decorazione a figure di animali ci spiega anche come sia la prediletta in quest'arte importata nelle necropoli dell'Etruria e del Lazio, sia che gli oggetti fossero fabbricati fuori d'Italia, sia che fossero fabbricati in Italia da artisti stranieri. Era un'arte che non comprometteva, che poteva essere compresa da tutti, a qualunque civiltà e a qualunque religione appartenessero, e questi commercianti e questi artisti, che volevan certo vendere la loro merce, eran così sicuri di aver acquirenti in ogni luogo. Ciò può far comprendere come la tomba di un Etrusco di Cervetri o di un Latino di Preneste potessero contenere analoga suppellettile. E che tale realmente fosse la preoccupazione di questi artisti lo prova il fatto che, quando scelgono da altre religioni delle figure mitiche, anzitutto le trag-

(1) *Das Kuppelgrab bei Menidi,* Athen, 1880, t. VII.

Fig. 19. — Cista graffita *(bronzo)*.

gono dal campo degli esseri teriomorfi (leone androcefalo, sfinge, grifo, sirena, chimera, centauro), e poscia le sciolgono dal loro mito e le associano ad altre figure di animali o distribuendole in zone o accoppiandole araldicamente, cioè le adoperano in una pura funzione decorativa.

Ma oltre all'elemento animalesco dobbiamo in questo stile fare attenzione all'elemento geometrico, perchè è segno della contaminazione che quest' arte faceva di forme diverse ed è prova che essa fioriva non sul puro terreno miceneo od orientale, ma su un terreno che aveva già subìto l' influenza greca. Noi abbiamo infatti già additato in oggetti della tomba Barberini e in oggetti consimili dei motivi geometrici, angolari e meandriformi. Ora pure volendo fare una parte all'influenza della tecnica, perchè questi motivi appaiono particolarmente colla tecnica della granulazione, è innegabile che noi ci troviamo dinanzi ad un vero e proprio sistema decorativo stabilito. E questo sistema è quello che conosciamo sotto il nome di sistema geometrico, è quello col quale crediamo s'inizi la vera storia dell' arte greca classica. Pur senza voler attribuire a questo sistema un valore etnico preciso, cioè pur senza volerlo considerare un prodotto dell'elemento europeo, importato nel bacino dell'Egeo, quando sulle rovine della civiltà micenea si stabilì la civiltà greca classica, dobbiamo riconoscere la sua individualità accanto a quella degli elementi egizi, assiri, micenei ed affermare con essa la presenza in questo stile dell'elemento greco o se vogliamo con termine più generale dell' elemento europeo. Del resto quando si pensi che i vasi geometrici, cioè i vasi che presentano questa decorazione come sistema, erano diffusi in tutto il bacino dell'Egeo e ne avevano oltrepassato anche i confini, non può meravigliare che questa decorazione fosse giunta anche nel paese in cui si fabbricavano tali oggetti.

Ma l'elemento greco in questo stile è non solo rappresentato dalla decorazione geometrica, è additato anche da alcune particolari figure. Puramente greca, sino a prova contraria, è la figura del centauro che abbiamo visto in uno degli avambracci d'avorio e che si ha anche in un vaso conico in bronzo; greca, almeno nell'aspetto in cui appare qui, è la figura della sirena.

Qual'è il paese in cui si è formato questo nuovo stile, resultante dalla contaminazione di quattro elementi diversi: egizio, assiro, miceneo, greco? La domanda dell'origine locale s'impone anche quando si ammetta che molti di questi oggetti siano stati preparati in Italia, giacchè gli artisti che avrebbero lavorato in Italia debbono esservi giunti col loro patrimonio di forme già stabilito. Si è additato come luogo di origine di questo stile Cipro, e nessun'altra regione infatti, può accampare maggiori diritti. Non la costa della Fenicia poteva prestarsi a questo sviluppo, perchè lì certo in quel tempo non sarebbe potuto giungere e non avrebbe potuto avere influenza l'elemento greco, non potevano prestarvisi le coste orientali del bacino dell'Egeo, perchè troppo lontane dai centri egiziano ed assiro; ma Cipro, stretta tra tre fuochi, la Siria, l'Egitto, Creta, Cipro che subì di buon'ora l'influenza della nuova civiltà greca, era appunto il terreno più adatto per il sorgere di un'arte composita, quale è quella di cui ci stiamo occupando. E se dietro alcuni rilievi in avorio che si trovano nelle tombe arcaiche dell'Etruria, e di cui un esemplare appartiene anche alla tomba Regolini Galassi (1), sono incisi dei segni dell' alfabeto cipriota (2), noi abbiamo un piccolo accenno scritto di quest' origine già provata dalle forme stilistiche.

(1) *Mus. Greg.* A, I, t. VIII 4; R. Kanzler, *Gli avori dei Mus. Prof. e Sacro della Bibl. Vat.*, tav. d'app. nn. 28, 36.

(2) L. Pollak, in *Röm. Mitt.*, 1906, pp. 329-330.

Fig. 20. — Cista graffita (*bronzo*).

Per ciò che riguarda l'età non si ha tra gli oggetti della tomba Barberini alcuno che permetta induzioni cronologiche precise. E la mancanza di ceramica rende tanto più difficile il problema. Dobbiamo quindi contentarci di attribuire la tomba in generale all'epoca a cui risalgono le tombe analoghe di Palestrina stessa e dell'Etruria, cioè alla seconda metà del VII secolo a. C., a quel periodo in cui il commercio fenicio esercitava ancora la sua egemonia nel Mediterraneo, pur trovandosi alla vigilia di perderla per opera del popolo greco che aveva ormai stabilito nella parte meridionale d'Italia la sua più grande Grecia.

* * *

Dal VII secolo dobbiamo discendere al III secolo a. C. per trovare altre tombe nella necropoli di Palestrina a cui appartenga la suppellettile raccolta nella collezione Barberini. Se questo profondo iato dipenda dalle condizioni storiche della città nei secoli intermedi o dalla scarsezza delle nostre conoscenze è cosa che non possiamo stabilire con precisione. Certo è poco probabile che della necropoli prenestina, che pure è stata esplorata a più riprese e in più punti sino ai nostri giorni, debbano essere sfuggite all'indagine sempre le tombe del V I-IV secolo, e salvo il caso di pensare che tutta la necropoli di questo periodo fosse collocata in altra parte del paese, là dove la ricerca dell'archeologo ancora non è giunta e che nel III secolo si sia tornato a seppellire là dove si seppelliva nel VII, dobbiamo cercare la ragione di questo iato altrove. La ragione sta forse nel carattere di arte non indigena ma straniera che contraddistingue la suppellettile delle tombe arcaiche. Allorchè dinanzi alla colonizzazione greca è cessata l'importazione fenicio-cipriota, la città di Preneste si è trovata forse senza fornitori di oggetti artistici. Per ragioni che a noi sfuggono, i commercianti greci del VI-IV secolo possono aver evitato il mercato prenestino, mentre pure si riversavano su quello etrusco, e questo ci spiega perchè dal territorio di Preneste non sia venuto fuori nè un vaso a figure nere nè un vaso a figure rosse di stile severo. Mancando chi fornisse una preziosa suppellettile funebre, i corredi delle tombe debbono essere stati assai poveri, e formati in generale, da prodotti locali (1).

Nel III secolo invece si stabilisce in Preneste una nuova industria artistica, o esercitata da artisti greci o esercitata da artisti indigeni sotto l'influenza greca: l'industria delle ciste in bronzo graffite e di oggetti analoghi, e la cista diviene da allora corredo indispensabile del defunto. Che questa nuova industria si stabilisca soltanto nel III secolo lo prova il fatto che nessuna delle ciste, e sono ormai alcune centinaia quelle possedute dai vari musei, può risalire per la sua fabbricazione al di là del III secolo, per quanto i soggetti di alcune delle più belle possano far pensare a modelli del V o del IV secolo. La cista in bronzo graffita è un prodotto che appare all'improvviso, senza essere stato preparato da un'evoluzione graduale, giacchè non possiamo in alcun modo vedere prototipi di ciste nelle pissidi d'avorio o nelle situle d'argento che sono venute fuori da tombe di Preneste come da

(1) Ricordo tuttavia che tra gli specchi della collezione ve n'è uno, esempio isolato, della forma circolare arcaica con manico non pieno ma originariamente in altro materiale, con la incisione di una testa di Gorgone. Lo stile dell'incisione e l'ornamentazione a doppie volute legate e a foglie di edera cuoriformi indicano che è un prodotto dei primi decenni del V secolo. Al medesimo periodo appartiene una statuetta in bronzo d'efebo che al pari dello specchio fa parte della collezione ma che non si sa donde provenga. Sono forse avanzi di tombe del V secolo?

tombe dell'Etruria. Noi possiamo quindi dire che ricominciano le suppellettili funerarie nella necropoli prenestina quando ricomincia in Preneste un commercio di

Fig. 21. — Manico di coperchio di cista (*bronzo*).

oggetti d'arte: non è più l'Oriente, è la Grecia che fa questo commercio, ma siamo sempre dinanzi ad un'arte la cui ispirazione veniva dal difuori.

Dal VII al III secolo non solo vi è un abisso di tempo, v'è anche un mutamento

essenziale nel rito funebre. Il defunto non è seppellito più nella fossa a pareti rivestite ma in un rozzo sarcofago di pietra (1), il suo corredo è semplice, consta essenzialmente di oggetti che servivano all'acconciatura personale. Se nella collezione Barberini, data la mancanza di notizie del modo in cui furono condotti gli scavi, non possiamo più ricostituire questi corredi, altri casi in cui questi corredi sono stati raccolti intatti (2) ci per-

Fig. 22. — Specchio graffito (*bronzo*).

mettono di afferrarne il carattere generale. Dentro o presso una cista in bronzo graffita si trovava uno specchio in bronzo anch'esso graffito, delle strigili, delle piccole scatole in legno, talvolta a forma di animali, per belletto o altre cose simili, delle piccole spatole, pinzette, punteruoli in avorio o in bronzo, degli alabastri ecc. (3). Non pos-

(1) G. Henzen, in *Ann. dell'Ist.*, 1855, pp. 75-76; R. Garrucci, in *Civ. Catt.*, 1855, VI, pp. 606-607, e in *Diss. arch.*, pp. 154-156; Th. Mommsen, in *C. I. L.*, I, p. 28.

(2) Vedi ad es. la cista Pasinati col suo corredo; H. Brunn, *Mon. dell'Ist.*, VIII, tt. VII-VIII; *Ann. dell'Ist.*, 1864, pp. 356 e ss.

(3) Quale fosse il contenuto di una cista lo possiamo vedere anche nella pittura di un vaso etrusco trovato presso Perugia (E. Gerhard, in *Ann. dell'Ist.*, 1832, tav. d'agg. G; 1833, pp. 355-356:

Greco ed Amazone. — Eracle.

TAV. II. — **Rilievi in bronzo.**

Collezione Barberini. — Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma.

Photogravüre Meisenbach Riffarth & C°

siamo affermare con sicurezza che questa suppellettile fosse soltanto femminile, per quanto alcuni degli oggetti veramente si addicano soltanto alle donne; e quindi nel

Fig. 23. — Specchio graffito (*bronzo*).

contenuto di una cista più che esclusivamente il *mundus muliebris* si potrebbe ve-

confr. *Etrusk. Spiegel*, I, t. XIX 3, 4, pp. 65-66). In una scena erotica che si svolge presso una vasca ad alto piede, quale si vede rappresentata frequentemente anche nelle ciste, si ha una cista probabilmente intrecciata, e da essa sembra sporgere un balsamario e l'estremità di una strigile, mentre accanto è deposto uno specchio.

dere un corredo funebre di carattere generale. Come nelle stele funerarie greche del bel periodo spesso appare il giovane atleta col ragazzo che gli porta la strigile e l'alabastro, così questi oggetti d'uso personale possono nelle tombe prenestine appartenere anche agli uomini. Accanto al defunto poi venivano deposti altri oggetti, e sembra che non mancasse mai il pezzo di *aes rude*, traccia di una tradizione arcaica in tempi in cui già veniva coniata moneta (1), forse perchè il defunto potesse compiere il suo passaggio all'oltretomba. Il rozzo sarcofago in pietra veniva completamente nascosto nel terreno e alla superficie, per indicare il luogo della sepoltura, veniva collocata una pigna in pietra poggiata su un plinto (2). Questi monumenti portavano delle iscrizioni arcaiche col nome del defunto, le quali per i caratteri epigrafici risalgono appunto al III-II secolo (3). Si è affermato che il nome « la Colombella » proprio del territorio in cui furono scavate le tombe Bar-

Fig. 24. — Astuccio a forma di piede *(legno)*.

berini di questo periodo, possa contenere un accenno alla presenza di tali pigne in pietra, sia che il nome originario fosse « le Colonnelle » sia che il biancheggiare di queste pigne sul terreno oscuro richiamasse l'idea delle « Colombelle » (4).

Della larga suppellettile funebre di questo periodo che comprende la collezione Barberini, ricorderò anche qui soltanto gli oggetti principali per valore artistico. E cominciamo da due rilievi in bronzo in lamina sottile (5), di squisita fattura, in cui si sogliono vedere avanzi di teche di specchio (tav. III) (6). Nell'uno abbiamo la lotta tra un'Amazone e un guerriero greco; se essa sia la lotta particolare tra Achille e Pentesilea è questione che non possiamo decidere, data la mancanza di qualsiasi

(1) TH. MOMMSEN, in *C. I. L.*, I, p. 28; vedi invece R. GARRUCCI, *Diss. arch.*, pp. 153-154.

(2) R. GARRUCCI, in *Civ. Catt.*, 1855, VI, p. 607; G. HENZEN, in *Ann. dell'Ist.*, 1855, pp. 76 e ss.

(3) G. HENZEN, in *Ann. dell' Ist.*, 1855, pp. 79 e ss.; confr. *Bull. dell' Ist.*, 1858, pp. 93-95; 1866, pp. 34-36; TH. MOMMSEN, in *C. I. L.*, I, pp. 28, 554: confr. R. GARRUCCI, *Diss. arch.*, pp. 156-159.

(4) R. GARRUCCI, in *Civ. Catt.*, 1855, VI, p. 607.

(5) Furono trovati negli scavi del 1859: G. HENZEN, in *Bull. dell'Ist.*, 1859, p. 26; confr. W. HELBIG, in *Bull. dell'Ist.*, 1866, p. 17.

(6) Misure: A. m. 0,124 × 0,095; B. m. 0,125 × 0,080.

elemento specifico. Il guerriero, che ha elmo corinzio ed imbraccia lo scudo colla sinistra tenendo nella mano oltre l'ὄχανον anche il σαυρωτὴρ della lancia, ha con la destra afferrato per i capelli l'Amazone e cerca di trascinarla nella direzione in cui egli è rivolto, cioè verso destra. Un mantello dalle grandi pieghe e dagli orli curveggianti, movimentato come se fosse investito, dal vento, è poggiato sulla sua coscia sinistra. L'Amazone, la quale è vestita del chitone corto cinto alla vita, che lascia scoperte la spalla e il seno sinistro, e di un mantello svolazzante sul braccio sinistro, cerca di liberarsi dalla stretta, e mentre colla sua destra ha afferrato la destra del guerriero poggiata sul suo capo, lo respinge colla sinistra puntandola sotto l'ascella. Ma la resistenza è vana, l'Amazone è senz'armi, giacchè il suo arco giace inutile a terra, ed ha già nel volto la tristezza della sconfitta. Il gruppo è costruito con sapiente maestria e con una predilezione per i contrasti: alla testa superbamente eretta del guerriero corrisponde quella reclinata dell'Amazone, al corpo muscoloso dell'uno il flessuoso e delicato dell'altra, alla posizione d'equilibrio stabile del primo

Fig. 25. — Astuccio a forma di colomba (*legno*).

ben piantato sulla gamba sinistra, la posizione d'equilibrio instabile della seconda che nella sua resistenza ha quasi perduto la posa sul terreno. E la maestria dell'aggruppamento si vede anche nelle linee divergenti dei corpi che sembrano quasi volersi staccare, ma che sono mantenuti in questa posizione dalle forze contrastanti del braccio destro del guerriero e del braccio sinistro dell' Amazone. È superfluo osservare che l'artista del nostro bronzo nella sua maestria raccoglieva l'eredità dei tentativi che la grande arte greca attraverso due secoli aveva fatto per risolvere il problema del contrasto delle due forze opponenti nella scena della lotta a corpo a corpo, e che nei rilievi architettonici si hanno schemi che arieggiano questo, ma è innegabile che l'artista ha ben saputo incastrare nello spazio limitato il suo gruppo, e che ha dato all'insieme una finezza e una delicatezza che invano cercheremmo nelle opere conservate della grande arte. La finezza dell'opera si rivela anche nelle sottili incisioni che adornano l'orlo e l'interno dello scudo e che, specialmente nell'orlo, sono condotte con una particolare predilezione per il minuto ed il grazioso.

Al movimento violento dell'un rilievo fa contrasto la calma serena dell'altro: all'eroe in lotta si contrappone l'eroe vittorioso che si riposa. Su un masso, sopra cui è distesa la pelle del leone nemeo, è seduto Eracle rivolto verso destra. Nella sua sinistra ha la clava che poggia per il suo capo sul masso: accanto, come se fossero appesi, stanno il turcasso e l'arco. L'eroe si riposa in quell'atteggiamento tradizionale

in cui tante volte ha cercato di rappresentarlo l'arte greca, dall'Eracle Altemps (1) fino all'Eracle seduto di Lisippo (2). Se l'artista non ha dovuto qui risolvere problemi così difficili di equilibrio come nella lotta tra il Greco e l'Amazone ha tuttavia mostrato la sua valentia nella caratterizzazione della figura e nell'adattamento di essa allo spazio. La medesima preoccupazione del dettaglio minuto si ha nelle foglie incise sul fondo, e nella decorazione del turcasso.

Questi due bronzi non sono isolati: da una tomba di Corneto tornò alla luce una teca di specchio con rilievo simile che rappresenta Afrodite e Eros (3), da Paramythia nell'Epiro proviene un altro rilievo del medesimo stile, con Afrodite, Anchise e due figure di Eros (4), forse da un luogo presso il Siri nell' Italia Meridionale provengono due rilievi che facevano parte di un'armatura in bronzo con scene di Amazonomachia (5), da una necropoli certamente del Lazio o dell'Etruria proviene un altro rilievo analogo con la rappresentazione della lotta tra Athena e un Gigante (6), che è ora al Museo Kircheriano.

A quale epoca si debbono attribuire questi rilievi? Caratteristiche di stile (7), specialmente nella trattazione del panneggiamento ci dicono che siamo nella cerchia dell'arte ellenistica. Il panneggiamento svolazza e fa orli tondeggianti anche quando ciò non sarebbe richiesto dall'azione: fa così per caratteristica di stile, per virtuosità artistica. Lo possiamo vedere nella figura dell'Amazone e del guerriero e lo vediamo anche nei bronzi di Siri che sono quelli che anche per aggruppamenti di figure e per motivi più si avvicinano al nostro. È il panneggiamento dell'arte neo-attica. Siamo dunque nel III o nel II secolo. E questa cronologia è anche confermata dal soggetto del rilievo del Museo Kircheriano perchè il Gigante a gambe serpentine ci richiama ai motivi del rilievo del grande altare di Pergamo.

Questi rilievi, che per la loro innegabile unità stilistica debbono appartenere ad un solo centro di produzione, sono certamente degli oggetti importati in tutti i paesi in cui sono stati trovati, a Corneto, a Paramythia, presso il Siris, a Palestrina, e richiamano verso un centro artistico puramente greco. Non nella penisola ellenica e non certamente in Atene ma sulle coste dell'Asia minore dobbiamo forse cercarne il luogo di fabbricazione.

Non un oggetto importato ma un prodotto italico, probabilmente dell'Etruria, è la collana d'oro a maglia con pendaglio a forma di testa di Acheloo (lungh. m. 0,304) che fu trovata in una di queste tombe (fig. 14) (8). Essa richiama alla mente prodotti d'oreficeria etrusca analoghi, giacchè la testa di Acheloo era elemento decorativo largamente usato per il suo valore apotropaico, simile a quello della Gorgone; ma appunto in questo rispetto mostra un carattere particolare. Il processo d' idealiz-

(1) A. Kalkmann, *Die Proportionen des Gesichts,* (LIII. *Progr. zum Winckelmannsfeste),* Berlin, 1893, tt. I-II.

(2) J. Overbeck, *Die ant. Schriftquellen*, Leipzig, 1868, nn. 1468-1472.

(3) *Mon. dell'Ist.*, VI-VII, t. XLVII 6; H. Brunn, in *Ann. dell'Ist.*, 1860, pp. 490-493.

(4) *Spec. of ant. Sculpt.*, London, 1835, II, t. XX; H. B. Walters, *Cat. of the Bronzes in the Brit. Mus.*, London, 1899, pp. 40-41, n. 287.

(5) P. O. Bröndsted, *The Bronzes of Siris*, London, 1836; Ch. C. Perkins, in *Am. Journ. of Arch.*, 1885, p. 162, t. VI; H. B. Walters, *Cat. of the Bronzes in the Brit. Mus.*, pp. 39-40, n. 285, t. VIII.

(6) A. H. Smith, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1883, pp. 90-95.

(7) Per lo stile si può confrontare anche il rilievo di una teca di specchio con due figure di Athena: E. Gerhard, *Etrusk. Spieg.*, III t. CCXLI, pp. 234-235; H. B. Walters, *Cat. of the Bronzes in the Brit. Mus.*, p. 101, n. 636.

(8) Fu trovata negli scavi dal gennaio e febbraio del 1859: G. Henzen, in *Bull. dell'Ist.*, 1859, p. 26; P. Cicerchia, *l. c.*, p. 38.

zazione, che ha fatto del viso orrendo della Gorgone un volto freddo nella regolarità impeccabile dei tratti, ha mutato qui il volto grossolano e bovino di Acheloo in un tipo ideale che richiama alla mente certe teste di Zeus o d'Asklepios: solo le orecchie e le corna ricordano che siamo dinanzi ad un essere teriomorfo. Anche adunque in questo piccolo lavoro dell'oreficeria alita lo spirito greco nella sua costante tendenza all'idealismo, e, riconosciuto nella collana un lavoro italico, ciò prova che questi artisti non debbono mai aver interrotto i loro contatti con la Grecia, cioè non hanno mai sviluppato un'arte locale, ma han sempre importato e tradotto quel patrimonio d'idee che la Grecia creava.

Da oggetti isolati, quali i due rilievi in bronzo e la collana d'oro, passiamo a quelli che sono comuni e caratteristici per le tombe prenestine di questo periodo, alle ciste, agli specchi, alle scatole di legno.

Fig. 26. — Astuccio a forma di cerva (*legno*).

Delle ciste, che in così gran numero sono comprese nella collezione Barberini (1), presento qui le principali per il valore artistico dei loro graffiti e per l'importanza dei soggetti. La più bella, (alt. m. 0,602, dm. m. 0,325) quella che ha solo la rivale e la superiore nella cista Ficoroni, fu trovata negli scavi del 1859 (2). Essa porta graffite all'intorno, tra due larghe fasce a palmette, tre scene mitiche (fig. 15-17). La

(1) Di ciste furono trovate due negli scavi della primavera del 1855 (E. Braun, in *Bull. dell'Ist.*, 1855, p. XLVII), ma per la maggior parte provengono dagli scavi del gennaio e febbraio del 1859 (G. Henzen, in *Bull. dell'Ist.*, 1859, pp. 25-26; P. Cicerchia, *l. c.*, pp. 36-37), per quanto altre siano state trovate anche negli scavi del 1866 (G. Henzen, in *Bull. dell'Ist.*, 1866, p. 133, confr. pp. 101-102) e una, proveniente da scavi estranei, sia stata acquistata (R. Schöne, in *Ann. dell'Ist.*, 1866, pp. 177-178; 1868, pp. 420-421). Una descrizione di alcune ciste fu data da W. Helbig e R. Schöne, in *Bull. dell'Ist.*, 1866, pp. 15-22; 38-44; 76-81; 139-144; si aggiunga R. Schöne, in *Ann. dell'Ist.*, 1866, pp. 168-177, 190-192; 1868, pp. 414-417, 420-421; E. Fernique, *Etude sur Préneste*, pp. 184-191.

(2) W. Helbig, in *Bull. dell'Ist.*, 1866, pp. 18-21, R. Schöne, in *Ann. dell'Ist.*, 1866, pp. 169-170; G. C. Conestabile, in *Ann. dell'Ist.*, 1866, pp. 357-389; *Mon. dell'Ist.*, VIII, tt. XXIX-XXXI.

parte principale è occupata dal Giudizio di Paride: dinanzi al pastore che, in berretto e vestito frigio a maniche lunghe e colle gambe avvolte dal *himation*, sta seduto verso sinistra e tiene in mano un alto bastone, è rappresentato Ermete completamente nudo e che porta solo un mantello intorno al braccio sinistro. Il dio è contraddistinto dagli alti calzari alati e dal petaso sulle spalle. Accanto a Paride vediamo una figura di fanciulla alata (Nike o Eris): essa è vestita di peplo cinto alla vita ed ha i capelli raccolti a nodo. Dietro Ermete sono le tre dee, Hera con peplo ricamato, *himation*, scettro e *stephane*, Athena con peplo, egida, elmo, scudo e asta, Afrodite riccamente ammantata. Dietro Afrodite viene un Eros giovanetto che porta una patera. Athena e Afrodite sono accompagnate dal loro uccello sacro, giacchè due colombe sono ai lati della testa di Afrodite, la civetta alla destra di Athena. Alla destra di Hera sta una piccola oca. La seconda scena mitica si svolge nel santuario di Apollo: il dio, coperto nella sua parte inferiore da un *himation* è seduto verso sinistra, nella destra ha una patera ed alla sua spalla sinistra appoggia il ramo d'alloro. Dinanzi a lui è l'*omphalos* coperto della rete a cordoni su cui sta l'aquila. Accanto vediamo un giovanetto nudo con i capelli raccolti a nodo in alto. Di fronte al dio è un uomo barbato con chitone e corazza che ha lo scudo imbracciato nella sinistra e colla stessa mano si appoggia all' asta. È probabilmente Edipo che interroga il dio. La terza scena è una scena di ratto: su una quadriga in corsa un giovane in chitone lungo con maniche e clamide rapisce un giovanetto nudo che tende le braccia verso un altro giovanetto e un vecchio calvo che in atto di sorpresa e di disperazione, preceduti da due cani, corrono dietro al carro. È probabilmente il ratto di Crisippo per opera di Laio.

Fig. 29. — Placche a rilievo (*osso*).

V'è un rapporto tra le tre scene che senza alcuna divisione o interruzione corrono intorno alla cista? Date le nostre conoscenze mitografiche non possiamo affermarlo per quanto questo rapporto si sia voluto vedere tra la scena del ratto e

quella dell'oracolo, se sono bene denominate le due figure Laio ed Edipo. L'artista non ha fatto altro che giustapporre le scene fino a riempire tutto lo spazio disponibile, senza preoccuparsi dell'effetto che così ne sarebbe derivato e senza cercare neanche di stabilire una netta divisione tra di esse. Tuttavia questo non ci autorizza ad affermare che egli abbia tolto da fonti diverse le sue scene e non abbia fatto altro che meccanica opera di copista, giacchè in tutte le scene v'è innegabilmente il medesimo stile e la medesima concezione. Qualora si dovesse di necessità ammettere che egli abbia tratto d'altronde la sua ispirazione, sarebbe giusto riconoscere che egli non può aver attinto che il motivo generale delle scene e che l'eguagliamento dello stile è lavoro suo. Ritroverei insomma in quest' opera maggiore originalità, data l'originalità a cui può pretendere un'opera dell'arte industriale, di quella che si voglia concedere di solito agli artisti delle ciste e dei vasi dipinti dell' Italia Meridionale. E questo stile è uno stile che non possiamo porre prima della seconda metà del IV secolo: il nudo delicato di questi efebi, la grazia del loro atteggiamento, l'acconciatura a groppo sull' alto rivelano che nell' arte greca è passato lo spirito prassitelico, e la figura ammantata di Afrodite ricorda le leggiadre terrecotte ellenistiche. Al IV-III secolo adunque si deve attribuire il disegno della cista, e qualora si osservasse che vi sono ancora errori di prospettiva nella rappresentazione dei sedili, che sono poco amati gli scorci delle teste e che vi sono tratti di stile che farebbero pensare ad un'arte più antica, anche ad un'arte del V secolo, non dobbiamo dimenticare che siamo dinanzi ad un'opera puramente disegnativa, la quale su un fondo uniforme non può valersi che del semplice mezzo della linea, e che la linea assoluta, senza aiuto di chiaroscuro, guida la mano dell'artista a schemi che sembrano

Fig. 28. — Placche a rilievo (*osso*).

più antichi. È la stessa constatazione che possiamo fare per le pitture vascolari dell'Italia Meridionale, e sono appunto queste caratteristiche quelle che fanno tanto oscillare la cronologia di quest'arte.

E una prova in appoggio di questa datazione tarda l'abbiamo nel manico del coperchio e nei piedi della cista medesima. È questo un problema che già si è posto per la cista Ficoroni: come mai vi sia tanta differenza di stile, e aggiungiamo anche di fattura, tra i disegni della cista e le parti in bronzo piene che ne costituiscono il manico e i piedi. Il manico del coperchio è formato da due figurine di guerrieri con elmo, corazza e schinieri che, poggiando sulla gamba interna e ritraendo indietro e di lato la esterna e slegata, sostengono disteso orizzontalmente il corpo di una donna nuda. Il gruppo, che appare di frequente anche per altre ciste, ha qualche cosa di rigido che si può spiegare per la funzione pratica di manico a cui doveva servire, e manca di caratteristiche specifiche di stile. Un solo dettaglio è notevole, ed è che la forma dell'elmo ad estremità ricurva, che ricorda il berretto frigio, si ha anche nella figura di Athena incisa nella cista. Pur riconoscendo questa mancanza di caratteristica di stile dobbiamo osservare che le figurine per le loro armi, per il loro ritmo di posizione e soprattutto per i tratti del volto rivelano un' arte non anteriore alla seconda metà del IV secolo o al principio del terzo. Lo stesso possiamo dire per le figurine alate che sormontano i piedi della cista. Questi sono in numero di tre e sono formati da zampe feline che schiacciano una rana sopra un plinto: la zampa è sormontata da un capitello ionico e su questo capitello poggia una figura maschile di Genio alato, inginocchiato verso destra e vicino al quale sono poggiati gl'istrumenti della palestra, cioè una strigile e uno di quei vasi di pelle con gabbia in bronzo che sono stati trovati frequentemente nelle tombe prenestine dell' epoca e che sembra fossero destinati a contenere olio o sabbia per detergere il corpo. Se questa figurina abbia significato funerario, cioè sia la personificazione di Thanatos, o abbia semplicemente significato palestritico, cioè sia personificazione di Agon o Kairos o di un altro genio della palestra, è cosa che non possiamo desumere dai caratteri intrinseci della figura. Resta da esaminare un ultimo elemento della cista e sono le borchie con anellini che la decorano all'intorno al disotto del fregio superiore. È stato osservato, e non soltanto in questa cista, che le borchie sono per lo più collocate senza alcuna preoccupazione del disegno, sì che talvolta coprono il volto delle figure più importanti: ne abbiamo anche un caso nell'esemplare presente giacchè la testa di Afrodite è quasi per intero coperta da una di queste borchie. Il fatto, se turba il nostro senso artistico, spiega d'altra parte in qual maniera veniva condotto il lavoro di questi oggetti, e conferma quello che già indica la differenza di stile del manico e dei piedi.

La cista non usciva per intero dalla concezione mentale di un solo artista che coordinasse le parti al tutto, la decorazione alla forma, le aggiunte in bronzo pieno alla scena incisa, in modo da produrre opera organica, ma risulta dalla cooperazione di lavoranti diversi. La cista veniva montata con parti che uscivano da differenti officine o almeno da mani diverse: colui che aveva inciso la scena intorno alla lamina non era colui che aveva fuso i piedi e il manico e probabilmente nè l'uno nè l'altro erano colui che di queste membra sparse creava la cista. La divisione del lavoro poteva facilmente essere richiesta dalla diversità della tecnica, trattandosi nell'un caso di incisione nell'altro di fusione, e anche da un' agevolazione del lavoro, perchè per i pezzi fusi, esso poteva essere compiuto più rapidamente e in maggior quantità. È difatti notevole che manichi e piedi di cista eguali e simili si hanno in gran numero, mentre di scene incise eguali o simili si ha finora

un solo esempio. Ciò si deve al fatto che l'incisione, anche quando sia copiata, rimane opera individuale ed è prodotto singolo, mentre la fusione di manichi e piedi è opera generale e prodotto meccanico.

Questo ci spiega anche un altro fenomeno notevole nelle ciste, ed è che mentre si hanno incisioni non raramente di vero pregio artistico, come quella della cista Ficoroni, della cista Barberini di cui stiamo parlando e di altre, si ha un solo caso di un manico, che non appartenga ai soliti tipi industriali tante volte ripetuti, ed è quello di un gruppo di Dioniso e Satiro che sormonta una cista Barberini di cui parleremo in appresso.

E così, pensando a questo procedimento di lavorazione, oltre a spiegare le differenze di stile tra le parti fuse ed incise della cista, comprendiamo anche come

Fig. 29. — Testa femminile (*terracotta*).

le borchie coprano spesso elementi importanti della scena: l'artista che montava l'oggetto non poteva fare a meno di porre ad eguali distanze queste borchie che dovevano reggere le catenelle e che sembrano elemento necessario della forma tradizionale della cista, e siccome la scena incisa non era stata lavorata in previsione di quest'aggiunta, qualche borchia certamente doveva cadere in mal punto. Chissà quindi che l'artista, prima di fissarle definitivamente, non abbia preso le misure per sacrificare il meno possibile elementi importanti della scena, e che quello che noi rimproveriamo come mancanza di senso artistico non sia piuttosto la minima concessione che egli ha dovuto fare all'inevitabile.

Queste constatazioni, a cui trae l'esame delle ciste, sembrano dettagli tecnici di poca importanza e sono invece l'indice di tutta una trasformazione che l'arte industriale greca aveva subito dal V al III secolo. Nei vasi in argilla delle officine attiche dei primi decenni del V secolo forma e disegno vanno di conserva: la prima determina la scelta della scena, il numero delle figure, la loro posizione, il secondo cerca di essere completamento della forma, tenta di farla valere nelle belle carat-

teristiche ch'essa possiede. Se è ben vero che la forma preesiste al disegno bisogna pur riconoscere che essa non è tiranna ma guida. Nelle ciste delle officine prenestine invece forma e disegno sono indipendenti, giacchè l'incisore riempie la lastra di figure senza preoccuparsi del particolare compito decorativo che ad esse spetta e l'artista che dà la forma all'oggetto anzichè far valere il disegno nei suoi pregi spesso con le aggiunte in bronzo ne turba l'unità. Se è ben vero che il disegno qui preesiste alla forma, bisogna pur riconoscere che esso anzichè dare determinazione subisce violenza. Tra l'uno e l'altro estremo s'era quindi compiuto gradualmente nell'arte industriale greca un distacco tra forma e decorazione, che possiamo cogliere non nelle sole ciste prenestine ma anche nei vasi dipinti dell'Italia Meridionale, distacco che annuncia essersi costituita veramente un'arte industriale, giacchè fino a quando l'oggetto d'uso mostra inscindibili questi due elementi della

Fig. 30. — Testa femminile (*terracotta*).

forma e della decorazione ed essi sembrano usciti da una concezione unica, noi possiamo dire di avere ancora dinanzi un'opera d'arte pura, quando invece forma e decorazione camminano ciascuno per la propria via e la prima soverchia o annulla la seconda, noi abbiamo non più l'oggetto d'arte ma l'oggetto dell'industria. Ecco perchè una modesta coppa di Euphronios sembra arte pura e la cista Ficoroni o la cista Barberini, pur con l'eleganza e perfezione dei loro disegni, fanno sempre l'impressione di un'opera industriale.

Questo carattere delle ciste prenestine si rivela non meno chiaramente negli altri esemplari. Riproduco qui alcune di quelle che offrono maggiore importanza per il loro soggetto mitologico.

Una di queste ciste (fig. 18) presenta il mito di Perseo e della Medusa (1). La cista (alt. m. 0,608, dm. m. 0,330) ha tre piedi formati da zampe feline poggiate

(1) Fu trovata negli scavi del 1859: P. Cicerchia, in *Bull. dell'Ist.*, 1859, p. 36; R. Schöne, in *Bull. dell'Ist.*, 1866, pp. 41-44; e in *Ann. dell'Ist.*, 1866, p. 170.

su un plinto e sormontate da un capitello ionico: al disopra del capitello v'è un gruppo a rilievo costituito da un giovane vestito di clamide che immerge la spada nel fianco di un uomo barbato dall'aspetto satiresco, che è caduto a terra in ginocchio e afferra colla destra la testa del giovane, mentre intorno al suo corpo svolazza la clamide. Non so quale scena mitologica vi si possa riconoscere. Altrettanto oscura è l'azione delle tre figure che costituiscono il manico, una donna nuda con fascia a tracolla e coltello nella destra, un nano e un uomo nudo con cerchio al braccio sinistro. La donna e l'uomo volgono la testa in alto e tendono il braccio interno quasi in atto di allontanare idealmente qualche pericolo imminente; il nano si volge col medesimo gesto verso la figura femminile. Che la donna, pur contro volontà, debba servirsi del coltello contro l'uomo e che l'uomo e il nano deprechino questa sventura è ciò che mi sembra si possa leggere nel linguaggio formale, ma non saprei a quale fatto mitico speciale possa riferirsi. La scena incisa nella cista invece è assai chiara. Essa è chiusa tra due fasce a palmette. Il personaggio principale è Perseo che ha calzari alati e porta indietro pendente sul collo la *κυνέη* alata: egli presenta colla destra a Zeus la testa della Gorgone, mentre nella sinistra pendente ha ancora la *ἅρπη* e allontana il capo verso sinistra per indicare la forza pietrificatrice del mostro. Zeus è seduto su una roccia rivolto verso destra, ha i sandali, un indumento che copre la coscia sinistra e nella destra il fulmine. La sua dignità regale sembra indicata da una specie di corona che ne adorna la fronte. Accanto a lui è l'aquila colle due ali sollevate, in quell'atto che fanno i volatili impauriti. Il dio fa col pollice e coll'indice della mano sinistra, certamente a causa della testa mostruosa, un gesto di scongiuro che può essere commentato da quell'altro anche più espressivo che fa la figura barbata, coperta di clamide, che sta dietro a lui. Vicino a Perseo si ha la figura di Athena alata (1) con peplo ed egida, che ha deposto l'elmo a terra, un elmo di quella forma, simigliante al berretto frigio, che abbiamo già trovato per la medesima figura nell'altra cista. Il resto della scena è occupato da figure maschili nude in conversazione, tra le quali riconosciamo tuttavia, vicino ad Athena, Ermete e un po' più in là Eracle. Lo stile disegnativo delle figure si avvicina per molti tratti a quello della cista precedente, cosicchè dobbiamo riportarla alla medesima epoca. Ciò è convalidato da una certa predilezione per gli scorci del dorso, che si hanno in quattro figure, e che appunto prevalgono nella pittura vascolare di questo periodo. La scena nel gruppo principale è trattata secondo uno schema classico, ma se sono stati bene interpretati i gesti di Zeus e della figura vicina, noi avremmo in essa una punta di umorismo forse italico.

Un'altra cista (alt. m. 0,518, dm. m. 0,269) presenta un mito egualmente noto, quello della gara tra Apollo e Marsia (fig. 19) (2). Il manico è costituito da due geni alati, completamente nudi, all'infuori dei piedi ricoperti di calzari: essi sono di sesso diverso e il genio maschile ha nella sinistra un alabastro. Lo stile è il solito di queste figurette fuse dell'arte industriale e tanto l'espressione del volto quanto il nudo richiamano all'arte del III secolo. Quale nome sia da dare a questa coppia di geni che compare anche altre volte nelle incisioni delle ciste, non sappiamo. È probabile che più che di figure mitiche greche si tratti di figure appartenenti ad una concezione mitica locale: l'alabastro nella mano del genio maschile richiama la figurina a rilievo simile che adorna i piedi della cista maggiore. I piedi della cista sono costituiti da zampe

(1) Per questo tipo vedi L. Savignoni, in *Röm. Mitth.*, 1897, pp. 307 e ss., t. XII.
(2) Fu trovata negli scavi del 1866: E. Fernique, *Etude sur Préneste*, pp. 185-188, t. II.

feline poggiate su un plinto circolare e sormontate da un capitello ionico che serve di base ad un leoncino gradiente verso sinistra. La scena incisa si svolge tra due zone ornamentali, superiore e inferiore, di palmette e bocciuoli: il gruppo centrale è costituito da Apollo, Artemide e Marsia. Apollo, coronato di alloro e ricoperto del *himation* soltanto nella parte inferiore del corpo, è seduto verso sinistra su una specie di trono a spalliera rozzamente disegnato senza alcun accenno di reale prospettiva. Egli tiene poggiata sulla spalliera la cetra sorreggendola per il ponte colla sinistra, e guarda fiso il suo competitore. Marsia, dalle cui spalle discende una pelle felina, suona il doppio flauto e si accompagna colla danza: egli si volge col corpo verso il dio, ma la sua testa è quasi di prospetto. Nello spazio tra i due competitori s'innalza un forte tronco di alloro dai rami corti e spogli. Dietro il dio sta Artemide in piedi, vestita di peplo, con turcasso dietro le spalle, spiedo nella destra, arco nella sinistra, anch' essa intenta al pari del fratello a mirare il Sileno. Il disegno è oltremodo trascurato, e la sola figura che ha veramente pregio artistico per il suo ritmo è quella di Marsia in cui cogliamo bene, nel contrasto tra la posizione del corpo e la torsione della testa che quasi si allontana dalla vista del dio, il presentimento doloroso della sconfitta.

Fig. 31. — Placchetta a rilievo (*terracotta*).

Non pregi maggiori di disegno ha una cista (alt. 0,550, dm. 0,250) con scene di Centauromachia (fig. 20) (1). Il gruppo che qui viene riprodotto rivela certo nell' atteggiamento dei due avversari, del Lapita caduto in ginocchio che si difende facendosi scudo della clamide e del Centauro che con grande slancio corre contro di lui tenendo nella destra un tronco di albero, l'imitazione di quegli schemi che s'erano andati sviluppando con catena non interrotta nella grande pittura e nella scultura architettonica e la cui eco si ritrova ad ogni passo nella pittura vascolare; ma nella trattazione sommaria del disegno, in un certo abbandono delle linee si vede che l'artista non sa dare un'espressione che sia all'altezza della concezione del suo modello. La stessa sommarietà troviamo nelle zone decorative a palmette coricate e

(1) Fu trovata negli scavi del 1866: G. Henzen, in *Bull. dell'Ist.*, 1866, p. 133, confr. pp. 101-102; R. Schöne, in *Ann. dell'Ist.*, 1866, pp. 175-176; E. Fernique, *Etude sur Préneste*, p. 189; V. Duruy, *Hist. des Rom.*, Paris, 1878, I, p. 133; S. Reinach, *Rép. de la Stat. grecque et rom.*, II, 131 2.

verticali che delimitano la scena in alto e in basso: anche qui l'esecuzione è inferiore alla concezione. E questa cista neanche per i piedi, costituiti da zampe feline su plinto quadrato sormontate da teste leonine di prospetto, si eleverebbe al disopra della media comune se non fosse per il bel gruppo, esemplare veramente eccezionale, che ne costituisce il manico (fig. 21). Dioniso completamente nudo, dalle forme delicatissime e femminee, con i capelli acconciati anch'essi femminilmente a groppo al disopra della fronte, si avanza verso destra sorretto con grande sforzo da un giovane Satiro. Quale sia l'oggetto che il Satiro teneva originariamente nella destra, e di cui si è conservato un frammento, non possiamo più riconoscere. Il gruppo è di una straordinaria vivezza per il bel contrasto tra il nudo delicato di Dioniso e quello tormentato del Satiro, per l'abbandono nella posa del dio e per lo sforzo con cui il suo compagno lo sorregge, per l'espressione trasognata del primo e l'aria scrutatrice del secondo. L'artista del nostro gruppo non ha compiuto certo opera originale, perchè non ha fatto che riprendere lo schema di un gruppo ripetuto in redazioni diverse nella statuaria ellenistica (1), ma non ha copiato servilmente e nello schema generale ha affermato la sua individualità. In confronto ai soliti manichi delle altre ciste sentiamo di essere dinanzi a qualche cosa di più che ad un prodotto meccanico dell'arte industriale. E sembra che questo oggetto abbia voluto differenziarsi dagli altri anche per l'aspetto esteriore, giacchè ha, come tutta la cista, una bellissima patina azzurro-verdognola che rialza i pregi della modellatura e che ha fatto pensare ad un'originaria doratura dell'oggetto (2).

Fig. 32. — Placchetta a rilievo (*terracotta*).

Dalle ciste passiamo ad esaminare qualcuno degli oggetti che venivano posti dentro o accanto ad esse. E scegliamo anzitutto, per il loro valore artistico e per l'interesse della scena, due specchi.

L'uno (fig. 22) si ricollega per il soggetto ad una cista già esaminata. Li abbiamo visto la contesa tra Apollo e Marsia nel suo svolgimento, qui ne vediamo l'esito, la punizione di Marsia (3). Lo specchio (m. 0,295 × 0,163) ha la solita forma allungata del III secolo e il manico pieno a testa equina colle due alette al punto di origine del manico. La scena è chiusa dentro un fregio ondulato a foglie d'edera e corimbi e poggia sopra un listello con incisioni di linee angolari: nell'esergo v'è un uccello ad ali spiegate. Marsia, la cui testa dal naso rincagnato è di espressione vivissima, completamente nudo, ha già i polsi legati con

(1) S. Reinach, *o. c.* I, 387 2, 6, 388 4, 6; II, 131 1, 3, 4; III, 35 4.
(2) R. Schöne, in *Ann. dell'Ist.*, 1866, p. 176.
(3) E. Gerhard, *Etrusk. Spieg.*, IV, p. 29, t. CCXVI.

una grossa corda. Egli dall'atteggiamento pare seduto su un masso o qualche cosa di simile, e mentre i capelli sembrano rizzarglisi sul capo, volge in alto lo sguardo con terrore verso il dio che si apparecchia all'esecuzione. Dalle sue braccia pende una specie di borsa ovale, forse la borsa allargata del doppio flauto. L'estremità della corda con cui sono legati i polsi di Marsia, è tenuta da una figura femminile che sta dietro a lui. Essa è vestita di un lungo chitone dalle pieghe sottili e trasparente, come si vede dal seno, porta dei calzari ed ha la testa adorna di una *stephane* e di orecchini a tre gocce. Non ha nessun attributo distintivo di divinità, ma il trovarla così all'opera per aiutare il dio ci fa ricordare che nella cista sopra descritta era Artemide che assisteva alla gara e possiamo anche qui fare il nome della dea, se non quello di una Musa. Caratteristica è la figura del dio; egli ha deposto la sua cetra che appare nel fondo col plettro implicato tra le corde, ha, a quel che sembra, fatto discendere, sciogliendola, la parte superiore del peplo, si da rimanere col torace nudo, e prova sulla palma della sinistra il taglio di un grosso coltello. Il dio si fa in questo caso giustizia da sè: che la figura infatti sia quella d'Apollo e non dello Scita giustiziere, mi sembra che si possa desumerlo dall'aspetto giovanile e delicato della figura, dai suoi capelli spioventi, dalla cetra vicina. E poi se questa non fosse la figura di Apollo, mancherebbe uno dei personaggi essenziali del dramma, giacchè la scena è completata soltanto da una piccola figura di satiro barbato, che alla sinistra di Apollo sembra attaccarsi con atto supplichevole alla sua gamba destra, e che mettendo la mano sotto la veste del dio sembra averne afferrato il ginocchio. Dagli elementi descritti si vede che la scena si allontana dagli schemi classici, che possiamo ricostruire dalla base di Mantinea (1) o dal gruppo ellenistico (2). La punizione eseguita dallo stesso Apollo, la cooperazione di Artemide, la presenza del Satirello supplicante, sono elementi particolari che potrebbero far pensare ad una originalità del nostro artista; e questa originalità mi sembra anche di vederla in una certa punta di umorismo che anima il quadro. Questo Marsia piccoletto e spaventato richiama alla memoria il Sileno della cista Ficoroni, che comicamente scimmiotteggia l'Argonauta che si esercita al pugilato sul sacco rigonfio. È forse una caratteristica di questi artisti italici spezzare la serietà di un mito, che non apparteneva al patrimonio religioso locale, con un tratto comico: ne abbiamo visto anche un altro esempio nella cista con Perseo e la Medusa.

L'altro specchio (m. 0,385 × 0,205) presenta anch'esso una scena umoristica che richiama alla memoria i piccoli fregi degli Amorini nella casa dei Vettii a Pompei (fig. 23) (3). Dentro un fregio decorativo a viticci e al disopra di un'onda la quale separa nell'esergo un motivo floreale a gigari che ricorda la decorazione dei vasi dell'Italia Meridionale, dieci Amorini sono alle prese con un minaccioso leone. La disposizione delle figure distribuite l'una sopra l'altra nel piano circolare fa tornare alla mente, se pur non sembra irreverente il paragone, l'esempio classico dello scudo dell'Athena Parthenos di Fidia colla scena dell'Amazonomachia. E anche qui sembra che i combattenti siano corsi alla difesa colle prime armi che loro si presentavano alla mano, perchè, se alcuni sono armati di spiedo e uno d'arco, gli altri assalgono con accette, col *pedum* e perfino con un sasso. Il contrasto tra il grande corpo del leone e i teneri e rotondetti corpi degli Amorini è espresso con grande vivezza, per quanto il disegno sia piuttosto grossolano e l'esecuzione non stia all'altezza della

(1) Brunn-Bruckmann, *Denkm. griech. und röm. Sculpt.*, t. 468.
(2) M. Collignon, *Hist. de la Sculpt. grecque*, Paris, 1897. II, pp. 544 e ss.
(3) E. Gerhard, *Etrusk. Spieg.*, IV, pp. 67-68, t. CCCXXIX.

concezione. Graziosa è la figura dell'Amorino che caduto sta sotto il pericolo imminente della zampa felina, ma ancor più graziosa è quella dell' altro che ha afferrato la coda della belva come si farebbe di un cane o di un gatto, ed è forse in procinto di tirarla nella speranza di poter arrestare il leone nel suo slancio. E quanta comicità non raggiunge quel pileo e quell' elmo a berretto frigio di cui, come di unica arma di difesa, si sono provveduti due dei piccoli eroi!

Che con quest'opera noi siamo sotto l'influenza dell'ellenismo colla sua erotomania non v'è alcun dubbio; e pur nella sua trascurata esecuzione essa è docu-

Fig. 33. — Piccolo Eros *(terracotta)*.

mento importante, perchè tre secoli prima che questi motivi artistici acquistassero una forma tanto gentile nella pittura campana, attraverso le mani di un artista provinciale avevano trovato ingresso in un'opera italica, attestando così del favore che si erano subito acquistato.

Degli altri oggetti di corredo che erano contenuti nelle ciste riproduco qui i tre esemplari meglio conservati di quei caratteristici astucci in legno che servivano a contenere grani di belletto e materie simili (1). Il suolo di Palestrina è stato favorevole alla conservazione del legno, e la forma di questi oggetti è ancor fresca e pre-

(1) Due furono forse trovati negli scavi del 1859: G. Henzen, in *Bull. dell'Ist.*, 1859, p. 26; P. Cicerchia, *l. c.*, p. 38. La cerva invece era stata trovata negli scavi del 1855: E. Braun, in *Bull. dell'Ist.*, 1855, p. XLVI.

cisa come se da poco fossero usciti dalla mano dell'artista. Mirabile è l'astuccio a forma di piede calzato (1): nella linea delicatissima si riconosce il magistero dell'arte greca classica (fig. 24). La scatola con i numerosi reparti era qui costituita dal piano inferiore del piede che era lavorato a sè. Invece nei due astucci a forma di colomba (2) (fig. 25) e di cerva coricata (3) (fig. 26), il corpo è diviso orizzontalmente per metà, e un piccolo pernio in legno nella parte posteriore permetteva al coperchio di roteare sulla vera e propria scatola. La cerva è trattata con grande vivezza e il suo muso rivolto indietro è realmente espressivo, ma superiore è certo la colomba di cui è stato con tanta precisione colto l'atteggiamento, e che con mirabile naturalezza distende le ali, e ritrae il collo e la testa (4).

Se al corredo di una tomba di questo genere abbiano appartenuto le placche d'osso a rilievo che sono un altro dei notevoli oggetti della Collezione, non possiamo più dire. Esse furono trovate nel 1866 (5), e costituivano a quattro a quattro le più piccole, a due a due le più grandi, il piano superiore di cofanetti (6). Avevano all'intorno una cornice anche in osso e portavano tracce di colorazione. Purtroppo il migliore esemplare, quello con Ermete, Eracle, Athena e un guerriero, che fu pubblicato intero anche dal Fernique, nelle vicissitudini a cui è andata incontro la Collezione, ha perduto la lastrina che conteneva la figura di Athena, cosicchè riproduco qui soltanto le due placche di sinistra (7) con Ermete e Eracle (fig. 27). Eracle è vestito di corazza e al disopra di essa porta annodata al collo la pelle del leone di cui la testa è tirata indietro sulla nuca, come talvolta nell'uso greco si faceva per il petaso, mentre la coda scende al disotto della corazza. L'eroe ha nella destra la clava che poggia a terra e tiene il piede su un'idria rappresentata parallelamente dall'orificio. La presenza dell'idria è in rapporto colla fontana vicina di cui la bocca, all'altezza della testa di Eracle, è costituita da una testa leonina di prospetto. Dietro Eracle sta Ermete vestito di chitone, clamide, petaso e calzari: il chitone è tenuto fermo da cinture e bretelle in stoffa o altra materia a parte. Il dio oltre che dal petaso è contraddistinto dal caduceo che innalza colla sinistra. Quale scena si svolgesse dinanzi a questa fontana alla presenza di Athena e di un guerriero non sappiamo. Non è da escludere che sia soltanto un'arbitraria giustapposizione dell'artista che non era greco o per meglio dire era lontano già dalle tradizioni greche, giacchè senza dubbio questi ossi, al pari delle ciste e in generale degli altri oggetti delle tombe di questo periodo, venivano lavorati sul suolo italico. Che fosse non una scena mitica ma una giustapposizione arbitraria si potrebbe indurre anche dal fatto, che questo genere di *conversazione* a due o quattro si ha anche negli altri ossi della collezione: soltanto che in generale sono esseri mortali, donne e guerrieri. Che poi l'artista sia non un greco dalle pure tradizioni ma un indigeno ammaestrato alla scuola greca si può vedere dallo stile, dal modo come son rese le forme: difatti mentre pure si conserva la tradizione

(1) Misure: m. 0,135 × 0,048 × 0,045.

(2) Misure: m. 0,147 × 0,065 × 0,050,

(3) Misure: m. 0,110 × 0,035 × 0,058.

(4) Confronta gli astucci simili della cista Pasinati: *Mon. dell'Ist.*, VIII, t. VIII 4, 5; H. Brunn, in *Ann. dell'Ist.*, 1864, p. 372; e quelli di una tomba Galeassi, R. Schöne, in *Ann. dell'Ist.*, 1866, p. 185.

(5) E. Fernique, *Etude sur Préneste*, pp. 208-210, tt. III-IV.

(6) Placche d'avorio a rilievo come decorazione di una cista sono conservate nel Museo di Berlino: E. Gerhard, *Etrusk. Spieg.*, I, pp. 46-48, tt. I 3, XIV.

(7) Misure di una placca: m. 0,125 × 0,023.

classica della capellatura ricciuta di Eracle, i ricci sono resi parallelamente in modo da prendere l'aspetto dello schematismo arcaico. E questo medesimo parallelismo o schematizzazione dovuti appunto alla mano inabile dell'artista, che non sa adattare al bassorilievo la corporeità e gli atteggiamenti delle figure, si ha nei capelli di Ermete, negli occhi del dio e dell'eroe, nelle pieghe degl' indumenti, nella rappresentazione del piede destro di Eracle, nell' idria.

Alla medesima arte che il Fernique chiamava latina, appartengono due placche d'osso (1) che insieme costituiscono una figura di guerriero (fig. 28). Il guerriero è vestito di corazza, clamide, elmo e schinieri; ha nella destra la lancia e tiene la sinistra sullo scudo che è poggiato diritto a terra accanto a lui. Si ha la stessa stilizzazione, visibile soprattutto nei boccoli e nelle pieghe. È innegabile che non

Fig. 34. — Testa di cane (*terracotta*).

la sola arte ma anche il soggetto sembra non puramente ellenico, perchè in questo guerriero più che il discendente del giovane corazzato greco, abbiamo il prototipo della figura loricata romana.

La Collezione è infine ricca di belle terrecotte, per alcune delle quali sappiamo il luogo di ritrovamento, che sembra essere stato uno dei sepolcri scavati nel 1855, mentre per altre manca qualunque notizia. Scelgo anche qui quelle di maggior valore dal punto di vista artistico. È notevole fra tutte una piccola testa femminile (m. 0,085 × 0,058) di tipo ideale, dai contorni delicatissimi e sfuggenti che sembra un riflesso dell'arte attica del IV secolo (fig. 29). I tratti prassitelici, specialmente nella conformazione degli occhi che hanno una vaga espressione di trasognamento, sono evidenti.

Stilisticamente in contrasto con essa è una piccola testa femminile (m. 0,056 × 0,042), dall'espressione patetica (fig. 30) che, pur essendo coperta dal manto nella parte posteriore, per l'acconciatura e la conformazione generale del viso ricorda l'Apollo Giustiniani (2), con questa differenza che la testa in marmo è una replica accade-

(1) Misure delle due placche unite: m. 0,198 × 0,049.

(2) BRUNN-BRUCKMANN, *Denkm. griech. und röm. Sculpt.*, t. 53.

mica con cui il copista ha soffocato l'espressione viva dell'originale in una precisione di piani e di contorni assolutamente contrastante alla concezione del tipo, e la piccola testa in argilla è opera di grande vivezza e sentimento, che con pochissimi tocchi rende il violento e l'esagerato dell'arte ellenistica. La forte inclinazione del capo infatti, la convergenza angolare in alto degli occhi, che, per indicare la preoccupazione e il dolore, sembra quasi segnare l'estremo limite dello sviluppo dell'arte greca, di quell'arte che aveva cominciato il suo cammino con un'altra convergenza degli occhi, una convergenza angolare in basso per indicare il sorriso e la gioia, mostrano che nella scultura è passato il grande spirito innovatore di Skopas e che i suoi successori hanno portato le sue innovazioni all'estremo logico.

Al medesimo periodo risalgono alcune placchette in argilla contornate, che erano originariamente rivestite d'oro (1). La tecnica del contorno era un'antica tradizione di quest'arte in argilla, giacchè risale sino al V secolo per le così dette terrecotte di Melos, e la foglia d'oro che le rivestiva, e di cui sono rimaste visibili tracce, doveva certo rialzare assai bene l'opera della modellatura che è già di grande delicatezza.

Degli esemplari conservati è qui riprodotto uno solo (m. 0,084 × 0,051). Esso (fig. 31) rappresenta un gruppo che abbiamo già trovato come manico di una cista: Dioniso sostenuto dal Sileno. Il Sileno si avanza a grandi passi sorreggendo il dio che vinto dall'ebbrezza stenta a seguirlo e reclina. Anche qui le due figure sono completamente nude, ma portano un mantello pendente dal braccio e tengono il tirso. Il Sileno inoltre ha i calzari e sembra coronato d'edera, mentre Dioniso ha soltanto una corona d'edera o di pampini. Ma il maggiore contrasto tra la terracotta e il manico della cista sta nella figura del Sileno che è muscolosa ed adusta nel gruppo in bronzo, panciuta e carnosa nel rilievo. Questo è chiaro indice che gli artisti che lavoravano gli oggetti trovati nel territorio prenestino, seguivano da vicino i modelli dell'arte greca, perchè appunto questi due tipi differenti del gruppo erano stati fissati dalla tradizione e sono conservati negli esemplari della grande statuaria (2). E possiamo dire che i due tipi risalgono in generale a due correnti artistiche diverse: l'uno, quella del Sileno obeso, alla corrente prassitelica, l'altra, quella del Satiro magro, alla corrente lisippea; l'uno si preoccupa essenzialmente del modellato, l'altro soprattutto del movimento.

Queste placche dovevano servire di rivestimento a qualche mobile od oggetto e possiamo desumerlo dal confronto con altre non a contorno ma squadrate che portano ancora i fori per mezzo dei quali venivano fissate. Una (m. 0,087 × 0,043) trae il suo soggetto dalla medesima cerchia dionisiaca (fig. 32): rappresenta una Baccante nuda, che ha ai piedi i calzari e porta intorno alle braccia un mantello svolazzante (3). Suona colla sinistra il timpano che sorregge colla destra e dalla testa ispirata scuote i riccioli come tanti serpentelli. Il motivo è dell'arte ellenistica e lo stile, soprattutto per la trattazione delle pieghe rigonfie, corrisponde alla concezione.

(1) Furono trovate negli scavi del 1855: E. Braun, in *Bull. dell'Ist.*, 1855, p. 55. Veramente egli parla di avori, ma descriveva a memoria, e la descrizione che dà non lascia nessun dubbio sull'identificazione: confr. E. Fernique, *Etude sur Préneste*, p. 214, n. 239.

(2) Per il gruppo col Sileno obeso vedi S. Reinach, *Rép. de la Stat. grecque et rom.*, I, 138 7, II, 130 2.

(3) E. Fernique, *Etude sur Préneste*, p. 212, n. 220.

Nello stesso campo dell'arte ellenistica ci conduce una figura d'Eros (m. 0,120 × 0,066) nudo, dalle piccole ali, con una grossa corona intorno al capo e col braccio sinistro avvolto nel mantello e riportato indietro (fig. 33). È un tipo più volte ripetuto con leggiere modificazioni, che rivela la passione di quest'arte per i soggetti della cerchia erotica.

Non opera industriale prodotta a stampa come la precedente o come i rilievi bacchici, ma vero monumento d'arte ritoccato a stecca è una testa di cane di vivissima espressione (m. 0,120 × 0,063). Nel patrimonio, certo considerevole, di figure di animali lasciato dall'antichità, o come doni votivi nel periodo arcaico o come decorazione di giardini nel periodo ellenistico, forse poche possono competere per forza e vivezza con questo modesto prodotto in argilla (fig. 34). Si sente che l'arte greca è curiosa non della sola forma esteriore dell'animale ma del suo sentimento, e che è divenuta capace di renderlo con semplicità e vigoria.

La mia descrizione della collezione Barberini ha avuto inizio con un'arte che della figura dell'animale aveva fatto il suo motivo decorativo prediletto, coll'arte della tomba arcaica del VII secolo, colla pettiera e le fibule d'oro disseminate di leoni e anatrelle, il caso vuole che tra i prodotti dell'arte del III-II secolo si chiuda con questa testa d'animale. Le tombe sono divenute più povere e all'oro sfolgorante si è sostituita la vile argilla: ma di mezzo è passato il genio creatore di tutto un popolo. La figura d'animale da motivo decorativo è divenuta soggetto per l'arte stessa; le forme convenzionali, che permettevano d'associare ai leoni e alle anatre i tipi fantastici della chimera e della sfinge, hanno ceduto al modellato vivo e sicuro. L'arte ha alla fine raggiunto la sua mèta, ha ottenuto che forma sia realmente espressione.

Alessandro Della Seta.

Ignoto veneto del sec. XV. — **Madonna col Bambino.** — Santuario del Tresto.

LA MADONNA MIRACOLOSA DEL TRESTO

HIUSA dentro l'edicola, in alto, dietro l'altare, e quasi sempre velata e cinta da corone posticce, la grande tavola (1) della Madonna da secoli venerata per miracolosa nel santuario del Tresto, presso Este, è ignota ancora agli studiosi d'arte, mentre è dipinto quattrocentesco di squisita bellezza.

La santità pensosa del volto della Vergine e quella sua mano che preme stretto devotamente il Bimbo e più l'altra che, poggiata al cuscino, s'allarga col mignolo piegato e la testa del putto con gli occhietti disegnati così bene e i capelli fluidi mi hanno tratto a pensare, nel primo vederla, ad una Madonna di Giovanni Bellini dei suoi giovani anni quando era venuto a contatto con la scuola padovana.

Ma lo studio più attento mi ha colmato di dubbi, perchè non tutti gli elementi rispondono alla bellezza del maestro divino, e, se l'insieme può ricordare ad esempio la Madonna Trivulzio del Bellini (2), il modo di segnare gli occhi e in generale il rilievo sono troppo diversi e deficienti, mentre dura è la linea del manto che cade dalla spalla e le stesse mani con le dita affusolate non giungono alla lunghezza nobile di quelle del Bellini, così caratteristicamente articolate.

Il dominio dell'arte padovana si sente già nel tipo della Vergine che deriva dagli stucchi donatelliani. La forma e più l'acconciatura del capo ricordano la Madonna della Galleria di Berlino di Francesco Squarcione, e tante altre dei minori artisti che derivano dal maestro padovano direttamente o indirettamente, sino ad esempio a Francesco Benaglio veronese.

Le nubi che tagliano il cielo a righe, come quelle del Mantegna a San Zeno, il paese disegnato con grande minuzia più che con bell'effetto d'insieme, ci porterebbero a pensare ad altri pittori di scuola padovana come a Giorgio di Tommaso Chinlinovich o al Parentino. Ma non vi è l'asprezza tagliente di uno squarcionesco, nè la geometrica gagliardia mantegnesca, bensì una certa molle grazia veneziana. Ma chi può pretendere di distinguere sempre nettamente Padova da Venezia nella pittura quattrocentesca?

La veste della Vergine di un bel rosso vivo e il manto di broccato nero ed oro con risvolti di seta verde, danno anche per il colore, pur nell'opacità della tempera, l'impressione vivace delle pitture veneziane. Il Crivelli, di educazione squarcionesca ma sempre veneziano nel colorire, il Crivelli, che ama ornare le teste delle sue madonne di bei veli e avvolgerle nei grevi manti di broccato d'oro, potrebbe per talune particolarità essere proposto; se il modo suo non fosse assai più caratteristicamente segnato e deciso, se le mani delle sue madonne non fossero di altra forma e i capelli mai così soffici e sottili.

Alcune parti deliziosamente finite, come il bel fazzoletto bianco tenuto unito

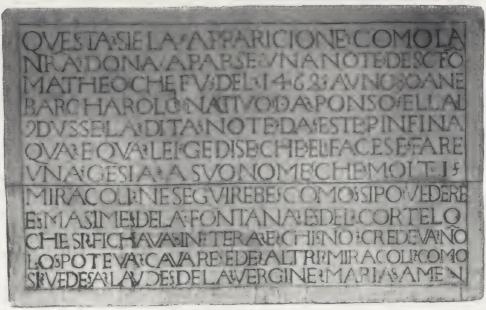
(1) Misura un metro e venti cent. di altezza e novanta cent. per largo.

(2) Vedi l'*Arte*, 1907, fasc. XII, p. 463.

dal gioiello, potranno suggerire agli studiosi qualche nome di pittore degno della bella opera. A me basta di averla fatta nota nel mentre si provvederà a tenerla con più riguardo e a farla riparare, offesa com'è dai chiodi per le corone e per gli ex voto che vi si appendevano.

Non si era considerata mai sinora come preziosa opera d'arte, ma solo come oggetto di culto; e ogni tanti anni la si portava persino processionalmente per i paesi circostanti tra gli inni e le preci dei devoti supplicanti la grazia.

Per poterla riparare convenientemente bisognerà vincere la gelosa superstizione di quei contadini che non la vorrebbero toccata da mani profane, data la sua origine divina (1).

Si legge infatti, anche in vecchi libri (2), come, pensando l'artista in qual modo dovesse dipingere la sacra Immagine pel santuario, fosse di subito colto dal sonno, sì da dormire profondamente per qualche ora. Svegliatosi, trovò l'immagine miracolosamente dipinta. Il santuario era sorto verso il 1468, in seguito al racconto di un barcaiuolo, certo Giovanni da Ponso detto Grigetto, che sosteneva essergli apparsa di notte, mentre stava nel suo barchetto presso il ponte della Torre, due maestose matrone che lo avevano chiamato e condotto sino nei pressi del Tresto, dove una, la Vergine, si era fermata ed aveva infisso un coltello nel suolo e, trattolo fuori, lo aveva mostrato grondante di sangue. Il coltello era rimasto al barcaiuolo per segno, e chi credeva al suo racconto lo poteva cavar di terra, chi invece dubitava non lo poteva manco muovere.

Ciò dice anche un'epigrafe in volgare ancora infissa sulla facciata del santuario. Il vescovo di Padova Iacopo Zeno (1460-1481) favorì la nuova devozione, tanto che il tempio subito sorse per le elemosine dei devoti.

Ma nel 1489 il vescovo Pietro Barozzi, successo allo Zeno, esaminati i fatti, nella relazione della sua visita pastorale toglie fede alla leggenda, affermando che

(1) Grazie le premure dell'Ispettore onorario dei monumenti di Este Nobile Franceschetti e l'intervento di S. E. il Vescovo di Padova, si è potuto procedere liberamente ai lavori di riparazione.

(2) Vedi Corner, *Apparitiones et celebriores immagines Deiparae Virginis in civitate et dominio Venetiarum*, Venezia 1760.

il barcaiuolo Giovanni da Ponso bestemmiatore, ubbriacone e peggio, non meritava credito, tanto più che egli stesso aveva poi detto di aver mentito. Quella relazione, che mostra lo spirito aperto e spregiudicato del prelato veneziano, è molto importante perchè ci dà una minuta descrizione del santuario quale era allora, tanto che credo utile riportarla in nota per intero (1). Già nel 1489, troviamo così ricordata, la nostra Madonna dipinta in tavola *satis eleganter*, e tenuta già allora con molta venerazione, tanto che sempre, dice il vescovo, si copriva, e non la si scopriva mai se non coi ceri accesi.

Il Barozzi crede che lo facessero più per dar credito ai miracoli e far crescere le elemosine che per vera fede; ma possiamo essere sicuri che, per l'uno o per l'altro motivo, quella tavola preziosa è stata conservata intatta sino a noi.

(1) Die ultima suprascripta (octobris 1489).

Reverendissimus dominus Episcopus visitavit Ecclesiam S. Mariae de Trestis, quam ex tabula quadam lapidea, quae foris litteris insculpta est, ob miraculi, nescio cuius, visionem, elemosinae vulgi nimium creduli aedificaverunt. Non est in ea descriptum nomen auctoris huiuscemodi miraculorum, ne forte ex illius vita, opinio ea, quam vulgus conceperat, minueretur. Est autem Ioannes quidam cognomento Grigetus, quem plurimi insanum vocabant: hic cimbas Patavium vehere ac revehere solitus, ut ferme sunt omnes huiuscemodi homines, blasfemas, lusor potator et schortator erat. Dixit apparuisse sibi in hoc loco beatam virginem et mandasse ut ecclesiam construi faceret, atque ut sunt ingenia hominum ad credulitatem inclinata, quamquam ab omnibus nosceretur, tantum fidei habuit ut certatim die ac nocte elemosinae a circumstantibus afferrentur. Ex quibus aedificata est ecclesia et monasterium valde amplum. Nunc autem cum vitam priorem semper continuaverit dicit se mentitum fuisse suadentibus ut mentiretur his qui ex eo mendacio elemosinas acquirebant atque ob hanc rem et etiam quia surrexerunt nova miracula quae, novitate sua turbam ad se alienavit pariter elemosinae, cessant. Haec ecclesia auctore D. Iacobo Zeno episcopo paduano, data est fratribus Sancti Hieronymi qui nunc sunt 17, ex quibus 7 presbiteri et habent ultra elemosinas quae, sicuti supra dictum est, perarcius tribuuntur etiam XX, jugera terrae, aratoriae, empta per unum ex suis tempore quo maiores erant elemosinae. Ista ecclesia est lata passus 4 longa 16 alta usque ad initia tres et semis. Divisa est pariete lateritio passus 2 in locum masculorum et feminarum et positis duabus columnis in loco feminarum ac testudine superstructa podium in quo fratres officium dicunt, habet; qui ut latiusculus foret trabe laricis in eadem altitudine qua et podius est aliquantulum versus orientem posita lunulis latericiis, quatenus pedes in pariete sunt, et pars alia trabi inheret dillatatur. Habet in oriente cubam unam semicircularem latitudinis passus 3 et in ea altare unum consecratum et fenestras altaris etiam duas similes, unam ad vulturnum et unam ad aquilonem spectantes. In medio vero testudinem aliam parvam quae, a semicirculo cuba fenestra quadam ferrata dividitur in cuius interiore pariete picta est imago beatae Virginis in quadam tabula satis eleganter. Hanc imaginem ipsi cum summa veneratione et tegunt et cum detecturi sunt non nisi accensis cereis detegunt quae omnia potius sunt ad augendam opinionem miraculorum quam ad venerationem quam ipsi in ea imagine beatae Virginis facere velint. In parte sinistra foris cubam est cuba alia passus tres latitudinis sed longitudinis aliquanto minoris. In cuius pariete orientali sunt fenestrae, due similes et perlucidae, et in pariete australi in hac ipsa masculorum parte ostium unum per quod in monasterium, in sacristia et ad campanile intratur. Sub podio autem in parte feminarum sunt altaria singula hinc atque inde et haec consecrata. In pariete occidentali ostium unum et super eo oculus unus diametri pedum 5 et altaris etiam fenestrae duae similes longe ac late ita ut ecclesiam lucidissimam faciant. Tectum eius est bipartitum sed testudine quadruplicata impediente non videtur tectorium album et suis locis in crepidinis morem corona quadam depictum. Cum litteris antiquis in quibus descriptae sunt sententiae quaedam breves et elegantes. Pavimentum latericium ex quadratis parvis ad lineam positis valde elegans. In sacristia est calix unus, missales 3, paramenta 5 parum preciosa, monasterium quod ecclesiae adjacet habet dormitorium suum et ex bona parte imperfectum est.

(Archivio Vescovile di Padova. - *Visite pastorali*, vol. III, p. 350 t.)

La citano il NUVOLATO, *Storia d'Este*, p. 623 e il GLORIA, *Territorio padovano*, 1865, III, p. 70; ma nessuno la riporta per intero.

N. B. — Per comodità di trascrizione furono risoluti i dittonghi.

Già mentre si costruiva la chiesa con le elemosine, cioè verso il 1470, si doveva avere una immagine della Vergine alla quale si prostrassero i fedeli. Non è improbabile, poichè il dipinto non supera le proporzioni di un quadro di oratorio privato, che qualche famiglia di Este, lo abbia donato al santuario, allorchè il racconto dell'apparizione aveva suscitato un grande fervore religioso. Nel paese, disegnato con molta minuzia nello sfondo, si vuol difatti vedere un'antica veduta di Este ai piedi dei colli euganei; e forse si è nel vero.

La chiesa, benchè negli ultimi secoli sia stata trasformata tanto che male si può sul posto oggi riscontrare la descrizione del Barozzi, conserva molte tracce e ornamenti dell'architettura quattrocentesca, ed altri notevoli ricordi.

Bonifazio de' Boni cavaliere, ricordato in un'epigrafe per aver ivi fondato e dotato nel 1470 un'altare, lasciò secondo la tradizione in voto alla Madonna la sua completa armatura da torneo, detta anche proverbialmente dal popolo il *Quintan del Tresto*, che oggi si vede ancora semplice e nera pendere nella sagrestia, suggestivo ricordo di altri tempi.

Tutto il santuario, con l'unito convento, passato in proprietà dei vescovi di Padova, meriterebbe esame più minuto di quello che io non mi sia proposto, avendo avuto per solo scopo di mettere in evidenza l'importanza artistica e storica della bella Madonna quattrocentesca, perchè sia conservata con maggior cura. Ad ottenere ciò più che le mie parole spero gioveranno le buone fotografie tratte ora per la prima volta dal dipinto, mentre prima solo rozze stampe popolari, non prive però di quel senso di maestà che domina nel quadro, diffondevano per il contado atestino il culto della Madonna miracolosa.

Venezia, agosto 1908.

GINO FOGOLARI.

Fig. 6. — Particolare. — *Napoli,* **Battistero di S. Giovanni in Fonte.**

LA BASILICA DI SANTA RESTITUTA IN NAPOLI.

Chi entra nel Duomo di Napoli trova nella navata sinistra una porta, ai cui lati due statue sedute simboleggiano la *Fede* e la *Carità*. La porta immette in una vecchia Basilica a tre navi, con colonne di granito e di marmo bianco, cogli archi a sesto acuto, che allo sguardo fugace del visitatore non lasciano scorgere l'epoca della primitiva costruzione della chiesa. Eppure è certo che essa rimonta ad un tempo antichissimo. Il suo vecchio ingresso fu abbattuto e si ricostruì quella porta asimmetrica che vi è tuttora (fig. 1 e 2).

Le sue diverse fasi costruttive, attentamente studiate e seguite attraverso i secoli, offrono un insolito interesse. Sinora si ripeterono descrizioni generiche nelle *Guide* di Napoli, e anche in libri d'arte, e si accettarono false date sull'epoca di fondazione del suo Battistero, monumento prezioso per i suoi musaici, che rappresentano una delle più singolari manifestazioni di un'arte complessa che, pur avendo una vita propria, sembra aver partecipato allo splendore dell'arte romana, ravennate e bizantina.

Riprendo lo studio della Basilica con gli elementi che essa presenta, aggiungendovi qualche mia speciale ricerca. Una ne ho fatta sotto il pavimento, e, in un ipogeo sottostante alla navata sinistra, rinvenni sostruzioni greche di quadroni di tufo giallastro, simmetrici, a facce regolari, e quasi tutti della medesima dimensione, di cui la massima è di m. 1,20 × 0,90. Ai blocchi era addossata una fabbrica laterizia « *opus reticulatum* », sovrastante ad una fabbrica incerta.

Grandi e regolari massi di tufo, simili a questi di S. Restituta per dimensioni e struttura, furono adoperati nelle fondamenta del Tempio, che il Capasso attribuì ad Iside (1), e in quelle del Tempio di Castore e Polluce e del Teatro (2). Si può quindi supporre che i blocchi rinvenuti sieno sostruzioni di un edifizio pubblico, al quale si può dare carattere sacro, accettando l'opinione del Beloch, seguito dal de Petra (3). Il Beloch, infatti, appoggiandosi alla invocazione del poeta napoletano, Stazio, il quale, ricordando gli dei patri, nomina solo Apollo, Cerere e i Dioscuri (4), ma non fa parola di Eumelo, che fu senza dubbio anche esso un dio patrio, crede che Stazio volle indicare le sole divinità principali, che erano tre come tre erano i decumani. E in questa rispondenza numerica fra le principali divinità e i decumani si potrà forse trovare un fondamento per l'attribuzione del tempio di cui ci occupiamo. Perchè se i Dioscuri avevano il loro tempio nel decumano medio (chiesa di S. Paolo), niente di più probabile che Apollo abbia avuto il suo nel decumano superiore, e Cerere nell'inferiore.

(1) Capasso-de Petra, *Napoli greco-romana*, p. 161, nota 24.
(2) Gherardo Rega, *Le vestigia del Tempio di Castore e Polluce e del Teatro*, 1890, p. 14.
(3) Capasso-de Petra, *op. c.*, p. 59.
(4) Stat. *Silv.*, IV, 8, vs. 45-54.

E a collocare in questo posto il tempio di Apollo si è anche condotti dalla tradizione. Così, secondo il Tutini « il tempio di Apollo situato fu dove hora è il Duomo » (1); e il Carletti: « vico del Sole, oggi via del Duomo col tempio di Apollo » (2). Ora, nel Medio Evo essendosi chiamata *Radii Solis* la via del Duomo, e reputandosi che Apollo ed il Sole dinotassero due nomi dello stesso dio, stando il vico Sole nell'isola dell'attuale cattedrale, si potrà ritenere che gli avanzi rinvenuti appartengano al tempio di Apollo. Il qual tempio fu trasformato, dopo essere stato ampliato, in chiesa cristiana, nel periodo Costantiniano, serbando la medesima direzione di oggi. Ma mentre il tempio pagano avrebbe avuto porta e fronte a nord, oggi a nord la Basilica ha l'abside. Questa mutazione credo sia avvenuta appunto nel passaggio dal culto pagano al cristiano, poichè, se all'inizio della chiesa cristiana l'abside fosse stata a sud, non vedo la ragione per cui nei tempi consecutivi avrebbesi dovuto rovesciare l'orientazione della chiesa.

(*Fot. Alinari*).

FIG. 1. — Interno della Chiesa di S. Restituta, *Napoli.*

La Basilica di S. Restituta è senza dubbio la prima chiesa cristiana eretta in Napoli nell'epoca Costantiniana. Ciò però vuol essere completato con l'avvertenza che la sua origine costantiniana non va confusa con la leggendaria tradizione accettata, senza acume di critica, dai patrii scrittori, i quali, prestando fede alla Cronaca di S. Maria del Principio (sec. XIII) e alla Cronaca di Partenope (sec. XIV), fanno venire in Napoli, dopo l'editto di Milano, l'imperatore Costantino e gli attribuiscono l'edificazione di ben sette chiese.

Ma questa leggenda non si deve confondere con le indicazioni precise del *Liber Pontificalis* romano, confortato dai monumenti. In esso, nella vita di S. Silvestro, si legge che Costantino edificò a Capua una Basilica dei SS. Apostoli, e a Napoli un'altra Basilica, oltre un foro e un acquedotto, e sono anche enumerati gli oggetti

(1) TUTINI, *Origine e fondatione dei seggi di Napoli,* 1754, p. 17.
(2) CARLETTI, *Topografia di Napoli,* 1776, p. 197.

preziosi di cui l'imperatore gratificò queste due chiese (1). Tale testimonianza del *Liber Pontificalis* è di un valore storico indiscutibile, perchè, come il Duchesne ha dimostrato, la lista delle fondazioni e delle donazioni di Costantino è stata redatta su brani autentici e su documenti, dove erano catalogate le liberalità di Costantino a riguardo della Chiesa romana e di molte altre chiese (2). Col *Liber Pontificalis* romano concorda il *Liber Pontificalis Ecclesiae Neapolitanae*, detto pure *Chronicon Iohannis Diaconi*. Ora, nel *Liber Pontificalis* napoletano si dice assai esplicitamente aver l'imperatore Costantino edificato in Roma la Basilica di S. Giovanni Battista e un'altra Basilica a Napoli, al tempo del vescovo Zosimo: « *etiam et urbe Neapoli basilicam fecit asserentibus multis, quod sancta Restituta fuisset* » (3).

Non meno autorevole del *Liber Pontificalis* romano è il *Liber Pontificalis* napoletano. Ormai, dopo gli studi del Waitz e del Capasso, si distinguono nel *Liber Pontificalis* di Napoli (il cui codice membranaceo si conserva nella Vaticana, n. 5007),

(*Fot. Castrucci*).

FIG. 2. — Interno della Chiesa di S. Restituta, *Napoli*.

tre parti: l'antichissima d'ignoto autore, ma rimaneggiata da Giovanni Diacono, l'antica di Giov. Diacono del IX secolo, e la meno antica di Pietro Suddiacono del secolo X.

Per l'autorità del *Liber Pontificalis* sono argomento di singolare importanza le fonti sulle quali esso è stato redatto. È ormai dimostrato che il libro pontificale napoletano è stato compilato sulla scorta dei dittici, dei martirologi, dei calendari, dei sepolcri e delle imagini (4). Mi fermo su quest'ultima fonte, perchè essa sola

(1) *Liber Pontificalis*, par l'abbé DUCHESNE, Paris, 1886, t. I, p. 186.

(2) *Idem*, p. CLIII.

(3) *Liber Pont. Eccl. Neap.* in Capasso, *Monumenta ad Neapolitani Ducatus historiam pertinentia*, t. I, pag. 165.

(4) Vedi: *Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, Napoli, vol. XXV.

basta a porre in rilievo l'autorità del *Liber Pontificalis*. Nel 1884 si rintracciarono nelle Catacombe di Napoli, e propriamente nella Basilica che immediatamente s'incontra dopo il vestibolo ed il breve ambulacro, frammenti del Catalogo figurato dei primi vescovi della Chiesa di Napoli. Le tracce di pitture attestano che verso la vôlta era dipinta una serie d'imagini a mezzo busto, corrispondente ai numeri romani progressivi segnati di sotto, dei quali restano solo gli ultimi XI, XII, XIII, XIIII. Queste imagini sono in edicole disegnate ad arco a pittura, e, tra l'una e l'altra, una croce gemmata, collocata in modo che l'asta verticale separi le edicole contigue, e l'estremità inferiore ne formi l'impianto comune. Delle imagini sono sfuggite alla vandalica distruzione due sole: l'una intera, l'altra per metà. È facile intuire che la vôlta di questa Basilica avesse sulle due pareti laterali tante imagini, quanti sono i sottoposti numeri progressivi.

Le pitture delle Catacombe napoletane si rannodano all'antichissimo uso di dipingere nelle basiliche le imagini dei propri vescovi, e basterà per tutte ricordare le imagini dei vescovi di Roma nella basilica di S. Paolo in via Ostiense, delle quali restano ancora 42 in uno dei vasti ambulacri del cenobio ostiense; esse sono del secolo V (1). Della medesima epoca sono pure le pitture di Napoli (2). E si noti che in queste le imagini sono senza i nomi, poichè la serie era conosciuta dai dittici, e bastò determinare le imagini col solo numero progressivo.

Ognuno può ora argomentare quanta autorità abbia il libro pontificale napoletano, se i compilatori di esso non solo leggevano nei dittici i nomi dei vescovi, ma ne vedevano dipinta la serie nelle basiliche cemeteriali. Appoggiandomi a questo fatto ritengo la basilica di S. Restituta, in conformità della testimonianza del *Liber Pontificalis*, per la prima chiesa cristiana eretta a Napoli, e come l'unica sorta al tempo e con gratificazioni dell'imperatore Costantino. Ed è certo che essa esisteva nella metà del IV secolo, perchè nel *libello* presentato dai preti scismatici Faustino e Marcellino agl'imperatori Valentiniano, Teodosio ed Arcadio, parlandosi del vescovo ariano Zosimo (a. 356) — da non confondersi col legittimo Zosimo — intruso nella cattedra episcopale di Napoli, si fa menzione della basilica, ove egli tentava di esercitare le funzioni sacre (3).

Siffatta origine non va confusa però con le leggende medievali, che attribuirono a Costantino Magno l'edificazione di altre sei chiese. Della fondazione costantiniana di queste nulla dicono i libri pontificali romano e napoletano, anzi il *Liber Pontificalis* di Napoli ha tramandato il nome del vero fondatore di esse (4).

Ma l'epoca Costantiniana di S. Restituta, se è chiaramente attestata dai libri pontificali, è forse anche più evidentemene confermata dai musaici del suo Battistero, detto di S. Giovanni in Fonte. Dopo il rassettamento, eseguito a cura del Ministero della P. I. (1896) dai due valorosi musaicisti romani Cherubini e Valenzi, è possibile assegnare ai musaici la loro vera epoca. Sino a pochi anni indietro, taluni ne fecero risalire la costruzione al VI secolo, altri al V, attribuendone, nel primo caso, l'edificazione al vescovo Vincenzo, nel secondo a Sotero, e anche oggi l'errore è ripetuto in recenti libri di arte. Ma uno studio accurato del monumento fa risalire la data della costruzione e della decorazione musiva al secolo IV, cioè all'epoca Costantiniana.

(1) Garrucci, *Arte Cristiana*, vol. III, p. 21; De Rossi, *Bull. Arch. Crist.*, Ser. II, an. I, p. 122 sg.

(2) Galante, *I frammenti del catalogo figurato dei primi Vescovi di Napoli*, Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, vol. XIII.

(3) Cfr. Capasso, *Monumenta*, etc., t. I, 164, nota 1.

(4) *Liber Pont. Eccl. Neap.*, in M. N. D., t. I, *passim*.

Il Battistero nella sua primitiva edificazione era isolato, in prossimità dell'abside della basilica, coll'ingresso ad oriente; e l'antica orientazione è resa ancor oggi evidente dalla direzione delle lettere componenti la croce monogrammatica in musaico nel mezzo della cupola (fig. 3). Così infatti, nei primi tempi cristiani, venivano rispettivamente situate chiese e battisteri, e così, per esempio, era situato il battistero nella Basilica Lateranese Costantiniana in Roma. Oggi invece, per successivi mutamenti, si entra nel Battistero dalla chiesa di S. Restituta.

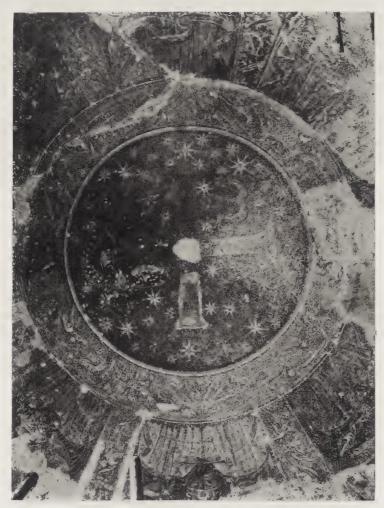



Fig. 3. — Cupola del Battistero di S. Giovanni in Fonte, *Napoli*.

Esso è di forma quadrata, col cupolino ottagonale, impostato su quattro voltini, al disopra delle pareti nei quattro angoli del quadrato. Per la costruzione è, in Italia, uno dei più antichi esempi di cupola su di un piano quadrato. E poichè sembra che il luogo d'origine di questo tipo sia stato l'Oriente (1), è probabile che l'architetto napoletano abbia preso il modello di là.

I musaici superstiti rivestono la cupola, la parte superiore delle quattro pareti e i voltini: in questi ultimi gli animali evangelici: il leone, l'angelo e il toro (manca l'aquila). Agnelli, pascolanti fra palme e cervi dissetantisi ai fonti, fian-

(1) Bertaux, *L'Art dans l' Italie méridionale*, t. I, Paris, 1904, p. 41.

cheggiano il Pastore sugli archivolti. Lateralmente agli archivolti si veggono quattro figure togate di Santi recanti in mano corone (fig. 4 e 5): pare che sieno martiri venerati a Napoli. Il loro atteggiamento e la disposizione delle loro toghe ricorda i musaici del V secolo che decoravano l'abside, ora distrutta, di Santa Matrona in S. Prisco presso Capua Vetere, conservati sino al 1759 e conosciuti dalla descrizione di Michele Monaco e dalle incisioni aggiunte alla sua opera « *Sanctuarium Capuanum* », pubblicata nel 1630.

FIG. 4. — Un Santo. — Battistero di S. Giovanni in Fonte, *Napoli.*

Ma questo non è il solo motivo che si riscontra a un secolo di distanza in due monumenti vicini. Infatti nei medesimi musaici di S. Matrona si osservavano anche i simboli degli Evangelisti con le ali, e la croce gemmata circondata da gruppi di colombe.

La vôlta del Battistero napoletano, di un bell'azzurro stellato, è circoscritta da una zona orlata di ricco drappeggio, in cui sono effigiati uccelli e pavoni che beccano in vasi di fiori e frutta, e in cui vedesi fra due alberi di palme e due uccelli la *fenice nimbata* sul rogo, simbolo della risurrezione. Dalla zona partono otto fasce che dividono la cupola in otto scompartimenti. Delle fasce resta una sola intera: in essa si scorge un gran vaso, donde partono festoni intrecciati da nastri, tra i

quali sono uccelli multicolori (fig. 6). Negli scompartimenti: rappresentanze bibliche, delle quali non restano che tre, cioè: la pesca miracolosa; la Samaritana al pozzo e il miracolo alle nozze di Cana (fig. 7); e il Cristo barbato che vestito di tunica e pallio, col capo nimbato, sta ritto sul globo. Alla sua sinistra S. Pietro, anche egli barbato, porta sulle spalle una croce astata e fa seno col pallio per ricevervi il papiro svolto, nel quale si legge in due versi: DOMINUS LEGEM DAT (fig. 6). A destra del Cristo è S. Paolo. Quest'ultima scena ha un perfetto riscontro col vetro vaticano del IV secolo, rappresentante l'identica scena (1), e col mosaico che ornava l'abside di S. Costanza in Roma, anche del secolo IV, conservatoci in un disegno di Francesco d'Ollanda (2). E la divisione della cupola di Napoli, in zone e scompartimenti, ricorda quella di S. Prisco e di S. Costanza in Roma. Ma per la tecnica i musaici del Battistero di Napoli si distinguono da tutti i musaici conosciuti. In quelli di Napoli prevale l'imitazione dei grandi musaici classici. Così, il leone, simbolo dell'Evangelista S. Marco, con i suoi occhi sfolgoranti nell'ombra della nicchia, è più fiero e più prossimo ai modelli romani del leone tanto ammirato di Santa Pudenziana a Roma.

Nei musaici napoletani si distinguono due epoche: l'una primitiva, l'altra di restauro posteriore. Appartengono all'epoca più antica il campo azzurro, l'ornamentazione, la pesca miracolosa, i servi che versano acqua nelle idrie, gli animali evangelici (fig. 8), le scenette del pastore tra le pecore e i cervi, le figure dei martiri. Il carattere eminentemente romano di queste scene, nelle quali non si scorge ancora l'influenza bizantina, induce ad attribuire quei musaici all'epoca costantiniana, cioè alla fine del IV secolo. Appartengono invece ad un tempo seriore il Cristo che dà la legge, panneggiato di una tunica di oro, e la Samaritana vestita di bianco. Nell'una e nell'altra figura le pieghe delle vesti cadono diritte come nei drappeggi che nei musaici ravennati del VI secolo portano i personaggi vestiti all'antica. Il contorno e i lineamenti dei visi, ai quali dànno un'espressione di ebete gli occhi enormi circondati di un largo cerchio nero, sono di una tecnica che è precisamente quella degli artisti ravennati che decorarono l'abside di San Vitale nel VI secolo (3).

Ora, questa differenza di stile, nei musaici del Battistero di Napoli, fa certamente risalire la parte di stile classico al secolo IV, e rivendica l'epoca costantiniana alla prima cattedrale di Napoli, Santa Restituta.

Accanto a questa basilica, alla fine del V secolo o ai principi del VI, il vescovo Stefano I elevò una seconda chiesa, da lui detta Stefania. Così la cattedra di Napoli ebbe, da questo tempo fino al secolo XIII, due chiese distinte: una la Costantiniana, l'altra la Stefania, ognuna con proprio clero. Il sito di ambedue le basiliche, dedotto da documenti contemporanei, era il seguente: la Stefania aveva l'ingresso principale a sud e l'abside a nord, cioè la stessa direzione che ha S. Restituta. Infatti in tal modo è chiaramente indicata la sua orientazione in una scrittura latina del 1200 (4), che è così tradotta nella *Cronaca di Partenope* (sec. XIV) « ad honore del dicto Epi-
« scopo fecero l'ostiero suo con sale e camere et giardino dilectissimo. Oltra a questo
« a honore et gloria de Iesu Christo ferono edificare la Ecclesia o basilica coniuncta
« al dicto hostieri... posta sopra la piacza de Capuana con una corte, la quale per

(1) Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro,* p. 83 seg., tav. X, n. 8.
(2) M. Catalano, *Corso fondamentale di Archeologia cristiana.* Napoli, 1906, vol. II, p. 323.
(3) Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale.* Paris, 1904, t. I., p. 65,
(4) Cf. Mazzocchi, *De Cath. Eccl.,* p. 57, n. 46.

« fino al tempo de mo se vede » (1). La Stefania, dunque, descritta da uno scrittore del sec. XIII, e perciò anteriore alla trasformazione angioina, si protendeva per lungo insino alla piazza di Capuana, dove era la corte o l'atrio. Ora, l'atrio essendo sempre dinanzi all'ingresso principale (2), è dunque dinanzi a questo che la Stefania aveva l'atrio, cioè nella strada Capuana, ossia sul decumano medio. Possiamo perciò stabilire la fronte della Stefania su questo decumano. Mi allontano così dal Capasso, che dà alla Stefania la stessa orientazione del Duomo attuale, cioè l'ingresso principale ad occidente e l'abside ad oriente (3). Nell'atrio, che precedeva la basilica, si

Fig. 7. — Le nozze di Cana. — Battistero di S. Giovanni in Fonte, *Napoli.*

trovava il grande e famoso cavallo di bronzo, che nell'anno 1322 venne fuso e se ne fecero le campane della cattedrale. Seguendo il Capasso, che collocava il tempio di Giove nell'isola del tempio di Apollo, ma colla fronte volta al decumano medio (4), si può ritenere che la Stefania abbia sostituito quel tempio pagano.

Scrittori del X e del XI secolo la dicono di meravigliosa bellezza e struttura, e a tre navi con dodici colonne, sei da un lato, e sei dall'altro (5). Poco dopo che Belisario ebbe ripresa Napoli e vi ebbe stabilita la dominazione dell'impero d'Oriente, il vescovo Giovanni il Mediocre, verso il 585, riedificò e decorò l'abside della Stefania che un incendio aveva distrutto. Il musaico che fu allora eseguito disparve in un altro incendio alla fine del sec. VIII, ma dal *Liber Pontificalis* ne

(1) *Chronica di Partenope*, lib. I, cap. 19.
(2) Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, art. *atrium*.
(3) Capasso, *Topografia della città di Napoli nell'XI secolo*, p. 69.
(4) Capasso-de Petra, *Napoli greco-romana*, p. 61.
(5) Capasso, *Monumenta*, t. I, p. 163, nota.

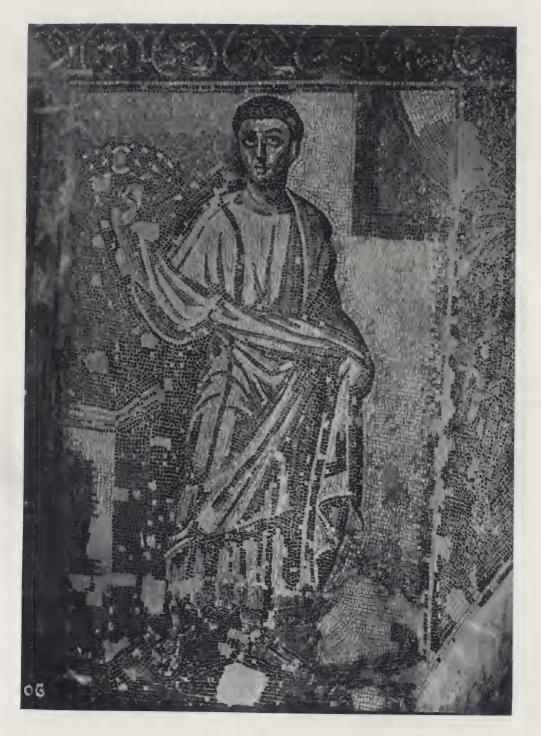



Fig. 5. — **Un Santo**. — *Napoli,* S. Giovanni in Fonte.

conosciamo il soggetto: il vescovo Giovanni aveva fatto rappresentare nell'abside la *Trasfigurazione* (1), cioè la stessa composizione che, pochi anni prima, Giustiniano fece rappresentare nell'abside della chiesa di Santa Caterina sul Sinai (2).

A chi visitava la cattedrale Stefania si presentava, come ho detto, prima l'atrio

Fig. 8. — Un Evangelista (S. Matteo). — Battistero di S. Giovanni in Fonte, *Napoli*.

al quale si ascendeva per alcuni gradini, e su questi, a diritta, aprivasi l'ingresso all'ospedale fondato da S. Attanasio nel IX secolo (3).

La Stefania fu demolita alla fine del sec. XIII, per far posto alla moderna cattedrale angioina.

Più antica dunque della Stefania è la Basilica costantiniana o di S. Restituta. È insostenibile perciò la recente opinione di chi la credette del secolo VIII, e perciò

(1) Capasso, *Monumenta*, t. I, p. 177.
(2) Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, I, 64.
(3). *Liber Pont.* in *Monumenta*, I, 216.

meno antica della Stefania e di S. Giovanni in Fonte: « L'abside di S. Restituta nell'appoggio dell'arco su due colonne con capitelli di sostegno a due architravi sporgenti e terminanti a mensole, ricorda opere consimili di cui è attestata l'origine nel sec. VIII. Tale è, ad es., il portico della basilica di S. Felice in Cimitile, presso Nola, sulla fronte delle mensole superiori del quale è scolpito: LEO TERTIUS EPISCOPUS FECIT, il quale vescovo governò la Chiesa di Nola nel secolo VIII ». (1).

Ma ciò è inesatto: l'abside di S. Restituta non può paragonarsi al portico di S. Felice in Cimitile. Le due mensole appoggiate sulle colonne, che decorano il fronte della nostra abside, hanno un carattere costruttivo diametralmente opposto a quello dei due pilastrini che si vedono nel portico della basilichetta di Cimitile. Infatti in questa è la costruzione del portico, come in tante altre basiliche di Roma, mentre nella nostra Basilica il detto organismo di mensole e di colonne serve per sostenere il muro frontale come in tante altre basiliche coeve e posteriori. Anche la pianta della chiesa di S. Restituta apparirebbe essere stata della forma basilicale più antica, cioè un rettangolo senza navata trasversa (fig. 9).

La basilica di S. Restituta sorgeva accanto alla Stefania, orientata, come è tuttora, da nord a sud, e, come ho detto, la Stefania le era parallela. Ed avendo le due basiliche la medesima direzione in due isole diverse, erano separate da un vicolo.

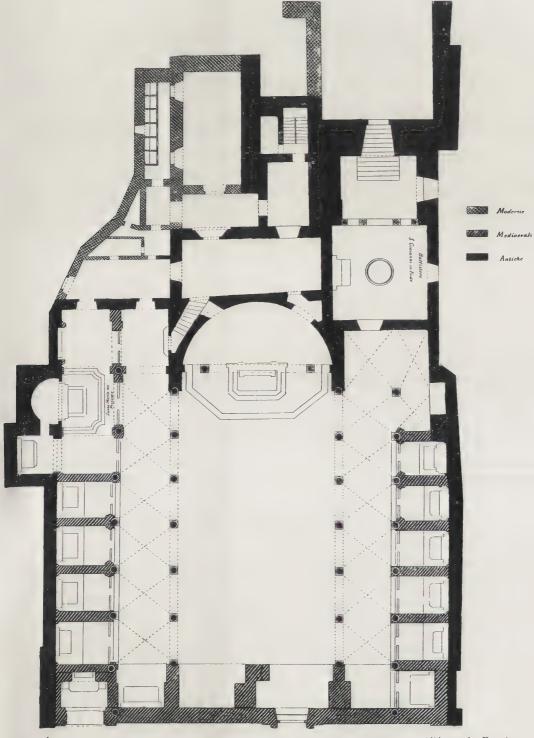
La Basilica fu dedicata senza dubbio al Salvatore e ai Ss. Apostoli e Martiri, secondo quel che ne dicono il *Chronicon Vulturnense* (2) e gli Atti di S. Severo vescovo di Napoli (3). Ma in un tempo remoto, non bene accertato, sicuramente prima del secolo IX, prese il nome che ha tuttora di S. Restituta, quando vi fu collocato il corpo di questa martire africana, portato nella Campania probabilmente dalla colonia cristiana, che, per sfuggire ai Vandali, venne a stabilirsi in Campania nella prima metà del V secolo, con Prisco che fu vescovo di Capua e Gaudioso vescovo di Abitina, il santo che ha dato il suo nome a una catacomba di Napoli.

La fronte del primitivo arco absidale era, con assai probabilità, decorato a musaico: il *Liber Pontificalis* non lo menziona, ma nel secolo XVII, secondo le descrizioni di Cesare d'Engenio (4) e del Chioccarello (5), vedevasi ancora, alla sommità dell'arco, dipinta l'imagine del Salvatore assiso sul suo trono; a diritta e a sinistra, in due gruppi disuguali, i sette serafini coi sette candelabri ardenti, e, più giù, i 24 seniori che nelle loro mani congiunte offrivano corone. Sono questi dei motivi che sono stati rappresentati a Roma nei celebri musaici del V e del VI secolo in S. Paolo fuori le mura e nella chiesa dei Ss. Cosma e Damiano. È perciò probabile che il dipinto abbia sostituito il musaico caduto.

Nella edificazione del Duomo attuale, opera angioina cominciata alla fine del sec. XIII, e continuata nel XIV, S. Restituta ebbe troncato il suo frontespizio forse con qualche arcata, e la basilica restò, come è tuttora, un annesso della nuova cattedrale colla porta sul fianco settentrionale di questa.

Le trasformazioni subite durante il Medio Evo ci sono ignote: manca ogni documento. Soltanto è evidente che gli archi ogivali della navata centrale, che riposano su un pulvino sagomato nelle stesse forme, e rialzati spesso da listelli, tondini, pia-

(1) Avena, *Monumenti dell'Italia Meridionle*, 1902, p. 283.
(2) R. I. S., t. I, P. 2ª, p. 380.
(3) Capasso, *Monumenta*, t. I, p. 271.
(4) D'Engenio, *Napoli Sacra*, 1623, p. 16.
(5) Chioccarelli, *Antistitum Neap. Eccl. catalogus*, 1643, p. 92.

netti, per raggiungere il piano della tegola del sottoposto capitello marmoreo, si debbono riferire al tempo degli Angioini.

Scala $\frac{1}{100}$ Fig. 9. — Pianta della Basilica di S. Restituta, *Napoli*. (*Dis. arch. Forni*).

Nel quattrocento la chiesa di S. Restituta dovette essere decorata di pitture. Alcuni frammenti di queste vennero a luce pochi anni fa, presso il Battistero.

Somigliantissime e per l'arte e per lo stile, hanno uno stretto rapporto cogli affreschi di Donnaregina, di cui riproducono anche il soggetto: il *Giudizio Universale*. In alto, i Profeti a mezzo busto, in una seconda fila una serie di Apostoli seduti in cattedre, che ricorda il *sedentes super sedes duodecim* dell'Apocalisse. Degli Apostoli appariscono solo Bartolomeo che stringe nella destra il coltello, segno del suo martirio, Giovanni col Vangelo, Paolo con la spada; segue un'altra figura che non si distingue bene, pare il tipo di S. Pietro. Ora che si sono resi possibili i confronti con l'arte di Pietro Cavallini, la cui opera si va ricostruendo, si riconoscono in questi dipinti le forme e i caratteri dell'artista romano, che, chiamato in Napoli, per invito di Carlo II e di Roberto d'Angiò, dipinse nella chiesa di Donnaregina, che, in quel tempo, insieme col monastero, ricostruiva Maria d'Ungheria, moglie di Carlo II. Queste pitture lasciano scorgere un'evidente analogia con la rappresentazione della medesima scena in Santa Cecilia in Trastevere a Roma (1). Ma queste non sono le sole in S. Restituta. Una colonna, la penultima, nella navata sinistra, ha un affresco: *la Vergine col Bambino*. E sul muro, dietro la scala di legno che mena all'organo, (nel gennaio 1907) mi accorsi che apparivano sotto l'intonaco tracce di color rosso. Con scrupolosa delicatezza cominciai il lavoro di scrostamento, e vidi subito che la parete nascondeva la scena della *Crocifissione*. Disgraziatamente il dipinto comparve assai mutilato. Il Cristo in croce, di una bella espressione, mancava del seno, e tutte le figure erano deturpate da un vero vandalismo, e giacciono tuttora in completo abbandono, esposte ad una continua distruzione. Due Angioli tunicati raccolgono in coppe le stille di sangue che gocciolano dalle mani forate del Crocefisso, un altro Angiolo raccoglie quelle del costato aperto. A pie' della croce, l'Apostolo Giovanni e la Vergine ritti in piedi: il capo della Vergine è cinto del nimbo radiato. Le maniche della tunica degli Angioli sono assai ampie. Nella pittura predomina il rosso, e i frammenti d'affresco mostrano ancora tracce di doratura ne' panneggiamenti e nei nimbi degli Angioli e del Cristo. L'affresco è certamente posteriore all'edificazione del Duomo angioino, perchè è dipinto sul nuovo muro, comune a S. Restituta e al Duomo, sul lato settentrionale di questo. Esso mi sembra coevo alle altre pitture già notate.

Sotto l'affresco, nel vuoto lasciato dalla scala dell'organo, in un posto dove l'accesso è reso difficile oltre che dalla scala ingombrante, da una fitta tenebra, scorsi altri frammenti di pitture e una pietra di marmo sepolcrale aderente al muro. Il marmo è rettangolare, lungo più di un metro; nel mezzo vi è graffito il ritratto del personaggio sepolto, nel costume del tempo angioino e col proprio stemma. Sull'orlo della pietra, in giro, si legge la seguente epigrafe in caratteri angioini:

HIC IACET CORPVS CVIVSDAM IANVENSIS MERCATORIS INTERFECTI
IN PORTA CAPVTI A QVO RECEPIT SANCTA RESTITVTA CAROLENOS
DVCENTOS OCTVAGINTA QVATVOR ANNO DOMINI M . CCC . LXX
DIE XXIX MAII CVIVS ANIMA REQVIESCAT IN PACE AMEN.

L'epigrafe, che è un importante documento per la porta Caputo in Napoli, fu riportata dal Summonte; il de Lellis *(ms. nap. Bibl. Naz.)* anche la riporta, ma dice di non trovarla più in S. Restituta. Il che vuol dire che essa fu rimossa dal suo posto e collocata dove è tuttora nascosta.

(1) A. Filangieri di Candida. *Tardi riflessi dell'arte di Pietro Cavallini nel Quattrocento;* Napoli, 1908, p. 3. Estratto dal vol. XXXVIII degli *Atti dell'Accademia Pontaniana*.

Alla fine del 1500 dovette essere restaurata l'abside, e lo rilevo da mie indagini fatte nell'archivio canonicale. Infatti un documento ms. inedito: « *vocatis ad opus infrascriptum* », in data del 18 febbraio 1591, ci fa sapere che in quel giorno si radunò il Capitolo per decidere il restauro del coro e dell'altare maggiore. Questa data coincide con quella segnata nel libro che stringe nella sinistra il Redentore benedicente in gloria nella calotta dell'abside: « 1592 ».

Il tremuoto del 5 giugno 1688 danneggiò non poco la chiesa, aprendovi parecchie fenditure. I danni furono tali, che si pensò di restaurare tutta la chiesa, e ne voleva sostenere la spesa il doviziosissimo Card. Innico Caracciolo. Ma, sorpreso da morte, il Capitolo cominciò il restauro, parte col proprio danaro, parte con quello lasciato dal Caracciolo, affidandone i lavori all'architetto Arcangelo Guglielmelli.

Tutta la chiesa, come si vede attualmente, è decorata nello stile della fine del sec. XVII e l'inizio del XVIII. Della sua costruzione primitiva non conserva che le colonne e i capitelli corinti. In origine era a cinque navi, come dimostrano le quattro file di colonne, ma presentemente è a tre navi, scompartite da due fila di colonne, su cui poggiano archi di sesto acuto, essendo state le due navi estreme colmate di cappelle nel Medio Evo. La nave centrale è, come di solito, assai più alta delle laterali, di modo che nei muri che si elevano sulle due file di archi, si aprono, in corrispondenza di ciascun arco, delle ampie finestre rettangolari leggermente arcate, che sostituirono quelle di sesto acuto nel restauro del 1700. Agli archi sono state conservate le forme ogivali, ma aggiungendovi cornici barocche.

Tutte le colonne si poggiano apparentemente su di un plinto, sormontato da base attica, ma, in realtà, queste decorazioni sono in gran parte aggiunte ai fusti delle colonne, che proseguono al disotto dell'attuale pavimento, per raggiungere l'antico piano della basilica che era più basso dell'attuale, e che fu rialzato nella costruzione del Duomo angioino (1).

All'antica costruzione furono aggiunte architetture, sculture e pitture che hanno profondamente alterato così il carattere originario della Basilica, come la trasformazione dell'epoca angioina.

Cappella di Santa Maria del Principio.

Nella nave sinistra di S. Restituta si apre una cappella, i cui archi, a differenza di tutti gli altri della Basilica, che sono ogivali, sono tondi con rosoni e cassettoni nell'intradosso dei medesimi archi, i cui piloni sono decorati in oro su fondo bianco, con fregi, fiori e testa di cherubino, opera della fine del sec. XVI. È essa la cappella di S. Maria del Principio, che la tradizione napoletana dava per l'oratorio edificato da S. Aspreno, primo vescovo di Napoli.

In fondo alla cappella vi è una piccola abside orientata verso est, decorata di un musaico rappresentante la Vergine che, seduta in ricco seggio, ornato alla cosmatesca con colonnine tortili, tiene sulle ginocchia il Bambino, il quale con la destra benedice, e con l'altra mano sostiene, aiutato dalla madre, la pesante e lunga asta della croce. Nell'alto una colomba. A destra, in piedi, S. Gennaro rivolto verso la Vergine in abiti pontificali col libro in una mano e il pastorale nell'altra. A sinistra S. Restituta, in abito di monaca, ha nella destra un libro, nell'altra la

(1) Celano, *op. c.* Giornata I.

croce. Una fascia a drappeggio limita la conca dell'abside con alcune teste di Angioli (fig. 10).

Sempre l'antica tradizione pretende di definire l'oratorio di S. Maria del Principio per il primo edifizio cristiano non solo di Napoli, ma anche d'Italia, nel quale sia stata dipinta l'imagine della Vergine, opera di S. Luca (1). Sant'Elena, madre di Costantino Magno, avrebbe restaurata la cappella e fatta copiare in musaico questa pittura, aggiungendovi le figure di S. Gennaro e S. Restituta (2).

(*Fot. Alinari*).

Fig. 10. — La Madonna in trono, S. Restituta e S. Gennaro. Chiesa di S. Restituta, *Napoli*.

L'iscrizione metrica, che si legge al disotto del musaico:

« LVX DEVS IMMENSA POSTQVAM DESCENDIT AD IMA
ANNIS TRECENTIS COMPLETIS ATQVE PERACTIS
NOBILIS HOC TEMPLVM SANCTA CONSTRVXIT HELENA
. . . .
. . . .
ANNIS DATVR CLERUS IAM INSTAVRATOR PARTHENOPENSIS
MILLE TRECENTENIS VNDENIS BISQVE RETENTIS ».

porta una data sicura « 1322 ». Essa attesta che la cappella di S. Maria del Principio passava per essere stata fondata da Sant'Elena, e che, a tempo di re Roberto d'Angiò, un musaicista fu chiamato dal clero napoletano a lavorarvi. Ognun vede perciò che la iscrizione raccoglie una tradizione molto meno impura di quella entrata nella Cronaca di Partenope.

(1) *Cronaca di Partenope*, lib. I, cap. 45.
(2) D'Engenio, *Napoli Sacra*, 1623, p. 12.

L'artista è un certo Lello: il nome si legge in un lato: HOC OPVS FEC LELLUS. Ma l'Hermanin crede che l'artista firmato abbia fatto soltanto i due Santi laterali, che egli ritiene posteriori alla Madonna, la quale, per caratteristiche di colore, di disegno e di composizione, tanto nel viso quanto nelle vesti, e nella forma della cattedra, deve ritenersi opera certamente di artefice romano. E in vero, i lineamenti sono gli stessi della Madonna di Santa Cecilia, ed il Bambino ha le stesse curiose forme di testa del Bambino nel riquadro centrale di Santa Maria in Trastevere, e identici sono gli ornamenti del trono fatti a tessere. Tutto concorre a provare, conclude l' Hermanin, che questa grande figura della Madonna in trono è di Pietro Cavallini (1).

(*Fot. Esposito*).

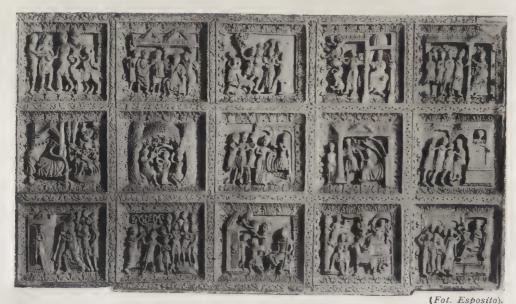



Fig. 11. — Bassorilievo. — Cappella di S. Maria del Principio. Chiesa di S. Restituta, *Napoli*.

Senonchè al Müntz parve invece che le figure avessero l'espressione sentimentale propria della scuola di Siena (2). Anche il Venturi vi ha scorto l'arte di un senese, Simone Martini, il pittore di Laura, venuto in Napoli alla corte di re Roberto nel 1317. La testa della Madonna, pare al Venturi, ha la conformazione propria di quelle di Simone: finissima di chiaroscuro, con l'ovale del volto allungato, con piccola bocca; una benda gemmata cade a destra e a sinistra nell'azzurro del manto a pieghe diritte. Anche S. Gennaro e Santa Restituta tengono qualcosa dei tipi di Simone (3).

Sicchè l'artefice che si firmò col nome di Lello sarebbe un musaicista, che eseguì il musaico su disegno di un maestro senese, probabilmente di Simone Martini.

Le pitture della cupola, che rappresentano l'Assunzione della Vergine incoronata nel cielo dalla Trinità, e quelle del tamburo raffiguranti il gruppo degli Apostoli, sono opera del Balducci, pittore fiorentino del 1500. Ma i dipinti dei peducci

(1) F. Hermanin, *Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere,* in *Gallerie naz. ital.,* vol. V. Roma, 1902.

(2) Müntz, *Revue archéologique*, 1883, I, p. 20.

(3) Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. V, p. 634.

e delle lunette sono del Majo, che vi riprodusse l'Annunziazione, la Nascita del Bambino, l'Epifania, la presentazione al Tempio.

I volti delle figure sono belli, espressivi, i caratteri dei personaggi ben netti. Le pitture dimostrano una buona scuola: sono pregevoli per disegno, composizione e colorito.

La cappella di S. Maria del Principio possiede due lastre marmoree con bassirilievi, che hanno dato luogo a diverse congetture. Vi è chi crede che esse sieno appartenute ai due amboni che si elevavano nel coro di S. Restituta, e che si vedevano sino al secolo XVI (1); invece gli antichi storici delle due cattedrali di Napoli le attribuiscono agli amboni della Stefania, la seconda cattedrale di Napoli. La loro provenienza è certamente ignota.

(*Fot. Alinari*).

Fig. 12. — Bassorilievo. — Cappella di S. Maria del Principio, *Napoli*.

Ognuna delle due tavole marmoree è divisa in 15 scompartimenti, profondi come i cassettoni di una vôlta romana e incorniciati da foglie di acanto. Il racconto procede da destra a sinistra.

Delle due lastre una riporta l'intera storia del patriarca Giuseppe (fig. 11).

1. Giuseppe alla presenza dei fratelli racconta a Giacobbe, suo padre, il proprio sogno.

2. Giacobbe, seduto sotto un'edicola a cupola, manda Giuseppe a guardare il gregge. Il giovanetto esce tenendo un bastone sulla spalla destra.

3. I fratelli lasciano Giuseppe nella cisterna: davanti al pozzo si vedono montoni alla rinfusa.

4. I figli di Giacobbe presentano al padre le vesti di Giuseppe tinte di sangue; il vecchio seduto davanti a un'edicola lacera per il dolore le proprie vesti.

5. Giuseppe è venduto ai Madianiti; il giovinetto si vede adagiato sopra un camello.

6. I Madianiti rivendono Giuseppe a Putifarre, eunuco di Faraone; la moglie di Putifarre si affaccia da una finestra della casa.

(1) Capasso, *Topografia della città di Napoli nell' XI secolo*, 1895, p. 77.

7. Giuseppe lascia il mantello alla moglie di Putifarre, seduta sul suo letto; il giovane ebreo esce dalla casa e fugge.

8. Giuseppe arrestato è condotto dinanzi a Putifarre. La moglie mostra il mantello.

9. Nella prigione, le cui torri e la cui cupola centrale sono adornate di fogliami scolpiti, Giuseppe spiega i sogni del coppiere e del panettiere, i quali sono ambedue in ginocchio, l'uno versando il vino nella coppa, l'altro portando il canestro sulla testa.

10. Faraone coricato in un letto, sul quale si agitano due cortine, vede in sogno le vacche e le spighe.

11. Giuseppe, condotto al cospetto di Faraone circondato dai cortigiani, spiega il sogno.

12. Giuseppe è portato in un carro reale in trionfo attraverso l'Egitto.

13. In previsione della carestia annunziata dal sogno di Faraone, Giuseppe fa ammassar grano nei magazzini e nei granai.

14. La coppa di Giuseppe è ritrovata nel sacco di Beniamino.

15. Dinanzi la porta di un edifizio Giuseppe abbraccia suo padre Giacobbe, che viene in Egitto con tutti i suoi figli.

Sulla seconda lastra (fig. 12) i rilievi della prima linea riassumono il martirio di S. Gennaro, patrono di Napoli. Il racconto procede secondo gli Atti scritti da Giovanni Diacono del IX secolo.

1. L'episodio è mutilato. 2. S. Gennaro vestito di tunica è condotto davanti a Timoteo. 3. S. Gennaro è gettato in una fornace ardente, le cui fiamme deviano per raggiungere i carnefici; 4. È condotto nudo davanti al giudice. 5. Nell'anfiteatro di Pozzuoli due leoni si prostrano ai suoi piedi.

Nei rilievi della seconda fila: la vita di Sansone in cinque episodi: 6. Sansone, di cui è caratteristica la folta capellatura, dato di piglio ad una mascella di asino, uccide i Filistei. 7. Sansone in mezzo al campo di battaglia sparso di cadaveri. 8. Sansone lancia delle volpi, che hanno alla coda fiaccole accese, in mezzo al grano dei suoi nemici. 9. Dalila fa tagliare i capelli al suo sposo, di cui i Filistei armati si impadroniscono. 10. Finalmente Sansone cieco, al quale i capelli sono di nuovo cresciuti per miracolo, appoggiato al suo bastone, si avanza verso la sala del festino, di cui, il fanciullo che gli serve di guida, gl'indica l'entrata.

Nell'ultima zona, gli scompartimenti 11 e 15 hanno i Santi difensori della Chiesa greca: S. Giorgio e S. Teodoro, che feriscono con le loro lance due dragoni. 12. S. Demetrio ne l'atto di uccidere Rodomiro re della Bulgaria. 14. S. Eustachio che drizza il suo arco in direzione di un cervo che nelle corna porta l'apparizione di un Cristo benedicente.

I bassirilievi di Santa Restituta hanno una stretta analogia con quelli del portico della cattedrale di Sessa: negli uni e negli altri le figure hanno testa sproporzionata e gambe sottili. Le rassomiglianze nei minimi dettagli sono così perfette, che possono identificarsi lo scultore di Sessa e quello di Napoli. Essi sono perciò un documento d'importanza capitale per la storia di quella scuola, di cui il solo rappresentante conosciuto è il maestro Peregrino, quello stesso cioè che Carlo I fece venire da Sessa, nel mese di aprile del 1273, per terminare l'opera che questo stesso artista aveva cominciato nella cappella reale del castello di S. Lorenzo, presso Foggia (1).

Napoli, giugno 1908.

ANTONINO SORRENTINO.

(1) Cfr. BERTAUX, *L'Art dans l'Italie méridionale*, t. I, p. 768.

APERTURA DI UN SOTTOPASSAGGIO NELLE MURA URBANE DI LUCCA

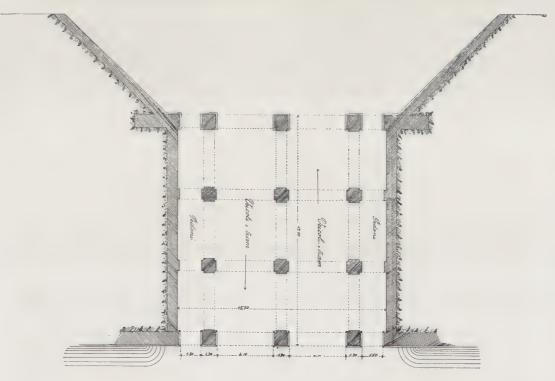
Relazione della Commissione.

Da S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione, con foglio del settembre scorso, ricevemmo incarico noi sottoscritti di esaminare la proposta del Comune di Lucca per l'apertura di un nuovo sottopassaggio nelle mura urbane e riferire *non soltanto sulla questione artistica, ma benanche sui bisogni della viabilità e del commercio.*

Lucca. - Porta S. Donato.

Riunitici in Lucca la mattina del 3 scorso novembre, negli uffici della Regia Prefettura, potemmo prendere esatta cognizione dell'argomento con le informazioni forniteci tanto dal Sig. Prefetto e dal Sindaco, quanto dal Deputato di Lucca onorevole Matteucci. Presso l'Ufficio tecnico comunale avemmo pure tutti gli schiarimenti, tipi e memorie necessari perchè potessimo formarci un concetto adeguato delle varie questioni che si presentano a favore e contro la progettata apertura. In

ultimo ci recammo ad ispezionare le mura in basso e in alto per tutto il recinto e specialmente nel tratto ove si progetta la nuova apertura. Riuniti così e discussi gli elementi sui quali dovevamo portare il nostro giudizio, riferiamo quanto appresso.

La città di Lucca è in un periodo di grande aumento nel numero dei suoi abitanti e di grande espansione per il cresciuto movimento commerciale ed industriale, che non può essere contenuto nei ristretti limiti della sua cinta muraria. E di fatti il numero degli abitanti dell'interno della città ascende a circa 20,000 e gli abitanti dell'esterno sono circa 100,000 fra il Comune di Lucca e quello di Capànnori che ha pure la sua sede entro la cinta di Lucca e che perciò può con-

Lucca. - Pianta del nuovo sottopassaggio (Progetto municipale).

siderarsi come facente parte dello stesso Comune. La direzione di questo accresciuto movimento si delinea, a preferenza, sulla via provinciale Sarzanese, sul prolungamento della quale e in direzione della strada Vittorio Emanuele si propone appunto l'apertura della nuova porta. Su questa via Sarzanese, a sette chilometri da Lucca, si trova il Manicomio interprovinciale Lucca-Massa, nel quale si hanno mille ricoverati. In questa località si fabbrica il pane anche per gli ospedali e per le opere pie di Lucca.

Sulla stessa via Sarzanese e nelle adiacenti borgate, S. Anna, Nave, S. Angelo, ecc., abitano quasi tutte le famiglie delle operaie addette alla Manifattura dei tabacchi, la quale sorge sul corso Vittorio Emanuele in città, presso al posto dove si progetta il nuovo sbocco. Per accedere dalla città alla strada Sarzanese non si può impiantare un servizio di tramvie, perchè in direzione di detta strada non si ha ingresso in Lucca ed il fornice della porta di S. Donato, che è la più vicina, non ha la larghezza necessaria per tale impianto. — Il gran numero pertanto delle

persone che da Lucca debbono recarsi sulla Sarzanese sia per le visite e per gli impieghi al Manicomio sia per tornare alle abitazioni ed ai lavori nei numerosi centri abitati che si trovano in quella direzione, o deve con gran perdita di tempo percorrere a piedi parecchi chilometri, oppure con grave dispendio prendere carrozze in affitto.

Il bisogno di facilitare le comunicazioni da quella parte è riconosciuto anche dagli oppositori di questa nuova apertura delle mura urbane, i quali oppositori vorrebbero che si raggiungesse questo scopo con l'aprire nuovi fornici nella porta S. Donato in corrispondenza delle due *finestre presenti*. Uno studio particolareggiato da noi fatto su questa porta, della quale uniamo qui la pianta ed il prospetto ed una fotografia, esclude assolutamente che ciò si possa fare, poichè col ridurre a fornici i due riquadri ornamentali che non furono mai vere aperture, mentre si altererebbe l'originario tipo della porta (che è l'unica che rappresenti in Lucca integro l'antico carattere), non si raggiungerebbe lo scopo, perchè davanti a queste nuove aperture si troverebbero i piedritti dell'arco centrale che renderebbero inutili i fornici medesimi.

Niun dubbio pertanto sull'opportunità e convenienza dell'apertura della nuova porta, per quanto riguarda la viabilità ed il commercio.

La questione artistica a proposito di questa apertura è stata molto dibattuta. Vivaci opposizioni sono sorte da molte parti, che impressionarono anche alcuni illustri cultori dell'arte nelle varie sue manifestazioni, i quali, forse senza essersi formato un concetto esatto della questione nei suoi vari aspetti, temerono in ogni progetto di nuova apertura di porta un attentato alla continuità dell'arborato cerchio che con linea così armonica e poetica cinge la bella e storica città: e questo timore era in parte giustificato da un progetto certamente non lodevole che fu presentato nel 1904 e che *squarciava le mura per oltre 20 metri* di lunghezza, riuscendo interamente discordante dal tipo dell'antica costruzione.

Esaminando però la questione con calma e serenità, non riteniamo di poterci associare a questa così esclusiva opposizione a qualunque nuova apertura. In una cinta di mura che racchiude una città, le porte che comunicano l'interno con l'esterno non sono una concessione fatta a malincuore e quasi una menomazione del tipo delle mura, ma sono invece parte essenziale e vitale delle mura stesse e con le cortine e coi bastioni, coi quali si alternano, costituiscono un tutto unico.

La continuità del cerchio arborato deve, senza alcun dubbio, rimanere inalterata, ma su ciò non può sorgere dibattito essendo unanime il concetto che, pur eseguendosi il nuovo sottopassaggio, questo debba aprirsi soltanto attraverso la parte bassa delle mura.

Il numero delle porte è questione pertanto non di massima, ma di misura. Certamente non vedremmo volentieri che il bel cerchio arborato fosse sostenuto da mura forate da un così gran numero di aperture da costituire piuttosto un porticato continuo che normali e opportuni sbocchi dall'interno all'esterno della città; ma ugualmente non sapremmo trovar ragionevole una limitazione tale nel numero di queste porte, da soffocare la città stessa, impedendole di liberamente espandersi e svilupparsi. Crescendo questa espansione e questo sviluppo di viabilità e di commercio è naturale conseguenza che debbano aumentare gli sbocchi e le comunicazioni. Così vediamo che nei primi anni del secolo testè decorso fu aperta la porta Elisa ed in seguito furono anche aperti altri passaggi e ingrandite le porte preesistenti. Niuna difficoltà dunque, anche per ciò che riflette la questione artistica, che si apra un nuovo sottopassaggio nelle mura urbane di Lucca.

Quello che interessa è che nell'esecuzione di tale apertura sia rispettato il tipo generale della cinta, in modo che la nuova porta, pur palesandosi opera moderna e rispondente a bisogni moderni, risulti per i materiali e per la costruzione, consona alla natura e al carattere delle mura e delle porte attuali.

A questo riguardo abbiamo esaminato un bozzetto studiato dall'Ufficio tecnico comunale, bozzetto che a nostro parere risponde, con leggere modificazioni da noi indicate, ai concetti sopraesposti e che dovrebbe ridursi dall'Ufficio a regolare progetto da ripresentarsi alla Commissione, per poi esser sottoposto all'approvazione del Ministero.

Siamo per tanto di parere che, per soddisfare ai bisogni della viabilità e del commercio della città di Lucca, si debba permettere l'apertura del nuovo sottopassaggio nelle mura urbane, in prosecuzione del Corso Vittorio Emanuele, poichè nessuna ragione artistica si oppone a tale apertura, purchè essa risulti in armonia con le costruzioni esistenti.

Tanto esponiamo in esecuzione dell'onorevole incarico affidatoci.

Roma, 14 febbraio 1909.

La Commissione

CAMILLO BOITO
GIORGIO FERRI
PIO PIACENTINI, *relatore.*

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

VENETO

VENEZIA — Acquisto di un dipinto del Marieschi per le RR. Gallerie. — Al prezzo di lire milleduecento è stato acquistato per le RR. Gallerie di Venezia un grazioso dipinto di Iacopo Marieschi, reppresentante una veduta fantastica, con rovine ed acqua.

L'opera d'arte verrà pubblicata in questo *Bollettino* dal dottor Gino Fogolari, direttore delle RR. Gallerie.

EMILIA.

PARMA. — Acquisto di una legatura artistica del sec. XVI per il Museo. — In questi giorni è stata acquistata al prezzo di lire 275 una superba legatura d'argento massiccio lavorata a sbalzo fra il 1550 e il 1560, come può rilevarsi da una grande arme dei Farnesi di Parma che campeggia nella stessa rilegatura. Sembra che il raro cimelio, che ora contiene un libro legale, sia stato eseguito per un Evangelario perchè il dorso è adorno dei busti e dei simboli dei 4 Evangelisti. La decorazione risulta di motivi architettonici, satiri e fregi d'ornamento di squisita esecuzione.

TOSCANA.

FIRENZE — Acquisto di un dipinto di Alessandro Allori per la R. Galleria degli Uffizi. — Il Ministero della Pubblica Istruzione, ha acquistato al prezzo di lire millecinquecento per la R. Galleria degli Uffizi, un dipinto di Alessandro Allori, offerto in vendita dal principe Baldassarre Odescalchi, Senatore del Regno.

Il quadro, rappresentante la *Sacra Famiglia*, è molto interessante dal lato iconografico, perchè nelle teste dei Santi ci conservano i ritratti di altrettanti personaggi di casa Medici.

ROMA.

ROMA — Dono di un quadro alla R. Galleria Nazionale. — Il principe Baldassarre Odescalchi, senatore del Regno, ha donato alla R. Galleria nazionale di Roma, un quadro del secolo XVIII, rappresentante Campo de' Fiori con la forca.

ROMA — Museo preistorico-etnografico — Acquisto di una stele picena. — Le collezioni del Museo preistorico etnografico di Roma si sono arricchite di una stele arenaria, rastremata in basso, trovata in Fano e venduta allo Stato dal marchese Segni di Osimo. Sopra una delle faccie è l'iscrizione sepolcrale cui sovrasta un fregio a riquadri incavati, distinti da pilastrini. Restano dell'iscrizione tre linee e poche lettere della quarta, incorniciata da una serie di spirali ricorrenti, che racchiudono in alto una ruota, rappresentante forse il sole. L'altra faccia è decorata con figure incise a semplice contorno, distribuite in tre piani. In alto si nota a destra una nave non completa, con figure schematiche di pesci al disotto; a sinistra si vedono resti di un carro con cavalli in corsa. Il centro è occupato da una scena di combattimento tra parecchi guerrieri armati di lancia e uno di scudo e d'elmo crestato. Nel piano inferiore è a destra un albero con una civetta, un leone gradiente e un uccello volante, resti forse di una scena di caccia.

La stele, che si ricollega alla serie di monumenti analoghi venuti in luce nel Piceno settentrionale, di cui due si trovano nel Museo di Pesaro e un'altra, proveniente da Novilara, si conserva già nel museo Preistorico di Roma, fu pagata lire novecento.

PROVINCIE MERIDIONALI.

NAPOLI — Acquisto di monete per il Museo Nazionale. — Per il Museo Nazionale di Napoli, fu acquistato un denaro di Adelchi, inedito, coniato nella zecca di Benevento, e ceduto allo Stato dall'antiquario Cesare Canessa per il prezzo di lire duecentocinquanta.

— Nuovi acquisti per il Museo Nazionale — Furono acquistati per il Museo Nazionale di Napoli, al prezzo di lire cinquemila, un busto marmoreo rappresentante Clodio Albino e altri frammenti di marmi, rinvenuti negli scavi della fognatura di Nola.

MONUMENTI.

EMILIA.

FAENZA. — Scavi nella chiesa di S. Ippolito. — Il comm. ing. Antonio Zannoni, iniziando alcuni lavori di consolidamento nella cripta della chiesa di S. Ippolito di Faenza, richiamò l'attenzione degli studiosi sulla importanza di quel monumento. Poichè la cripta, per l'assoluta mancanza di ventilazione occasionata dalla chiusura di tutte le finestre, avvenuta nel secolo XVII, minacciava di andare completamente in rovina, il Ministero fece eseguire opportuni lavori di restauro e di sistemazione, in modo da permettere anche agli studiosi il comodo ingresso nella cripta.

TOSCANA.

COLLE D'ELSA — R. Conservatorio femminile. — Per opera del restauratore Domenico Fiscali sono terminati i lavori di risarcimento alla pregevole tavola dipinta da Giovanni di Paolo, appartenente al R. Conservatorio femminile di S. Pietro in Colle d'Elsa. Il Ministero ha concorso alla spesa con un sussidio di lire 200.

CONTIGNANO — Chiesa di S. Maria Assunta. — Il Ministero accorda un sussidio di lire 200 per riparare la tavola dell'*Incoronazione della Vergine,* esistente nella Pieve di S. Maria Assunta a Contignano. Il dipinto ebbe già a subire in altri tempi eccessivi restauri. È del XV secolo.

S. GIMIGNANO — Chiesa di S. Agostino. — Il Ministero ha concorso alla spesa di lire 869,50 preventivata per lo scoprimento e restauro di alcuni affreschi del XIV secolo di recente rinvenuti nella Chiesa di S. Agostino entro il vano di un muro.

— **Antiche decorazioni in terracotta.** — Per la somma di lire 250 sono stati acquistati dal Ministero n. 80 pezzi di calchi in gesso eseguiti dal formatore Giovanni Bichi, di diverse decorazioni antiche di terracotta esistenti in S. Gimignano. Detti calchi sono stati depositati temporaneamente presso l'Accademia di Belle Arti di Siena.

MURLO — Cappella di S. Biagio a Filetto. — Il Ministero accorda un sussidio di lire 50 quale contributo per riparare il dipinto su tavola della maniera di Pietro Lorenzetti già esistente nella cappella di S. Biagio a Filetto annessa alla chiesa di S. Andrea a Frontignano in comune di Murlo, attualmente depositato nella Pinacoteca del R. Istituto di Belle Arti di Siena.

Il dipinto rappresenta la Madonna col Bambino in atto di porre l'anello in dito a S. Caterina. Ai lati stanno i Santi Biagio e Bartolomeo.

PIENZA — Chiesa di S. Niccolò a Spedaletto. — Il Ministero ha consentito il pagamento di lire 175 per restauri a due tavole della chiesa di S. Niccolò a Spedaletto. Una rappresenta *Storie della vita di Cristo,* e devesi ad un seguace di Bartolo di m.° Fredi; nell'altra è la figura della Vergine seduta in trono col Bambino Gesù sulle ginocchia, fiancheggiata da quattro Santi. È nota e pregevole opera del Vecchietta. I due dipinti sono temporaneamente depositati nel Museo della Cattedrale di Pienza.

CONSIGLIO SUPERIORE PER LE ANTICHITÀ E BELLE ARTI.

La Sezione I del Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti, convocata dal ministro, on. Rava, fra il 7 e il 15 giugno in Roma, ha studiati importanti argomenti relativi all'acquisto e alla conservazione di opere d'arte e di monumenti. La Sezione fra l'altro ha portato il suo esame sulla quistione relativa agli scavi eseguiti dal sig. Item in prossimità di Pompei, ha proposti al Ministro i necessari provvedimenti per lo studio degli avanzi di mura romane venuti in luce a Roma presso la villa Spithöver, ha largamente discusse le proposte di acquisto del noto rilievo di Antinoo, scoperto presso Torre del Padiglione, di sette lastre scolpite trovate in un fondo di proprietà privata sulla via Prenestina, di alcuni bronzi etruschi scavati presso Città di Castello, di un corredo di oreficeria proveniente da Populonia, di una tomba a *tholos* esistente presso Cuma e di molti altri oggetti di minore importanza.

Parteciparono alle adunanze il vice presidente on. Felice Bernabei, il senatore prof. Domenico Comparetti, l'architetto Giacomo Boni, i professori Salinas, De Peta, Milani e Gatti, e il segretario della Sezione dott. Arduino Colasanti.

La Sezione II del Consiglio, convocata dall'on. Rava a Venezia, ha compiuto l'esame di alcuni dei più importanti monumenti di quella città e, in seguito alle singole quistioni studiate sul posto, si è riservata di fare all'on. Ministro particolareggiate proposte. Fra i temi discussi furono quello relativo all'ordinamento della sezione medioevale del museo archeologico in Palazzo Ducale, l'altro attinente alla collocazione e alla conservazione del *Paradiso* del Tintoretto, la quistione dell'oscuramento dei marmi della base del monumento a Bartolomeo Colleoni.

La Sezione iniziò altresì l'esame del quesito relativo alla rifoderatura della *Crocifissione* del Tintoretto nella scuola di S. Rocco e visitò i lavori di restauro che proseguono in parecchi monumenti di Venezia, di Padova, di Monselice, di Verona e di Firenze. Assistettero alle sedute i Consiglieri: on. Pompeo Molmenti, prof. Adolfo Venturi, prof. Domenico Gnoli, prof. Luigi Cavenaghi, prof. Giulio Cantalamessa. Fungeva da presidente l'architetto comm. Camillo Boito e assisteva il segretario della sezione dott. Leonardi.

DOTT. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1909 — Tip. Editrice Romana, Via della Frezza 59-61

Prezzo per l'abbonamento annuo al

BOLLETTINO D'ARTE

DEL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA

ITALIA	per un anno . . .	L. **25** —	franco di spese postali.
	un numero separato.	» **2 50**	»	»
ESTERO	per un anno . . .	L. **30** —	franco di spese postali.
	un numero separato.	» **3** —	»	»

Copertina per le annate 1907 e 1908 in tela inglese con impressioni in rosso del fregio sul piatto — L. **3** cadauna.

Avvertiamo i nuovi abbonati che sono disponibili presso l'Editore ancora poche annate 1907 del BOLLETTINO D'ARTE al prezzo di L. **12** ciascuna.

"ONOTO„

Penna tascabile perfetta

La causa principale che distoglie tante persone dall'usare una penna stilografica, così comoda ed utile nello scrivere, deriva **dal disturbo di riempire le penne stilografiche ordinarie, attualmente in commercio, col sistema della pompetta e dell'inchiostro speciale.**

Questo gravissimo inconveniente è ora completamente eliminato con la penna « **Onoto** » veramente ideale e la più moderna. Infatti:

La « **Onoto** » **si riempie da sè in cinque minuti secondi**, per mezzo di un congegno semplicissimo non soggetto ad alcun guasto;

La « **Onoto** » è la sola penna a serbatoio con riempimento automatico munita di una **valvola regolatrice** che permette di controllare il flusso dell'inchiostro, tanto per scrivere adagio, che rapidamente;

La « **Onoto** » è munita di una **valvola d'arresto** che impedisce la filtrazione in modo **assoluto**, in qualsiasi posizione si trovi la penna;

La « **Onoto** » è maravigliosamente bilanciata e non stanca la mano, anche dopo parecchie ore di lavoro continuo;

La « **Onoto** » ha un'alimentazione gemella che garantisce il passaggio regolare dell'inchiostro sul largo pennino d'oro da 14 carati a punta d'iridio. I pennini sono larghi quanto quelli ordinari di acciaio; ciò che garantisce la massima facilità dello scrivere.

La « **Onoto** » infine, contiene inchiostro sufficiente per scrivere sino a **20.000 parole** e si può riempirla **in cinque minuti secondi con qualsiasi inchiostro disponibile.**

Modello N, misura normale, L. 15.

"ONOTO

PENNA A SERBATOIO AUTOMATICO

della Casa Thos. de La Rue & C. di Londra

AGENTE GENERALE PER L'ITALIA E. CALZONE - ROMA.

In vendita presso le principali cartolerie del Regno.

ANNO III. FASC. VII.

BOLLETTINO D'ARTE

DEL MINISTERO
DELLA P. ISTRUZIONE

NOTIZIE DELLE GALLERIE
DEI MUSEI E DEI MONUMENTI

E. CALZONE, EDITORE

ROMA · MCMIX

SOMMARIO DEL 7° FASCICOLO - *Luglio 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 20 illustrazioni nel testo e 3 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 1° E 2° FASCICOLO - *Gennaio-Febbraio 1909.*

Il fascicolo consta di 80 pagine con 41 illustrazioni nel testo e 2 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 3° FASCICOLO - *Marzo 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 17 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 4° FASCICOLO - *Aprile 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 15 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 5° e 6° FASCICOLO - *Maggio-Giugno 1909.*

Il fascicolo consta di 80 pagine con 46 illustrazioni nel testo e 5 tavole fuori testo.

MICHELE MARIESCHI. — **Veduta fantastica.** — *Venezia*, RR. Gallerie.

MICHELE MARIESCHI
PITTORE PROSPETTICO VENEZIANO.

Le RR. Gallerie di Venezia si sono recentemente arricchite di una bella veduta fantastica che si attribuiva ad Iacopo Marieschi, perchè concorda con altre due (1) certo non meno belle, comperate, anni sono, da Giulio Cantalamessa e date allo stesso pittore. Le Gallerie già avevano un quadretto (2) rappresentante l'interno di un edificio imaginario con arcate e scale, proveniente dalla donazione Molin dell'anno 1815, quadretto che porta nei cataloghi a stampa il nome di Iacopo Marieschi. Il Paoletti ci dice precisamente nel suo accurato catalogo che Iacopo è nato a Venezia nel 1711 e vi è morto nel 1794, che è stato allievo di Gaspare Diziani ed ha dipinto prospettive e paesaggi ed anche notevoli quadri di figura.

Iacopo Marieschi è del resto citato generalmente dagli scrittori moderni d'arte veneziana (3) come uno dei vedutisti che insieme col Bellotto continua e diffonde gl'insegnamenti del Canaletto e del Guardi, e alla Galleria di Stoccarda (4) gli si attribuiscono, per esempio, anche quattro vedute di Venezia.

(1) *R. Galleria di Venezia*, nn. 711-712.

(2) P. Paoletti, *Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia,* Venezia 1903, n° 451, p. 134.

(3) Vedi ad esempio Adriano Moureau, *Antonio Canal dit le Canaletto*, Paris, 1894, p. 98. G. Cantalamessa, *La R. Galleria di Venezia,* in *Le Gallerie Nazionali Italiane* vol. V. Roma, 1902, p. 45.

G. Cantalamessa, *Francesco Guardi ed un suo quadro all' Accademia di Venezia*, in *Rassegna Bibliografica;* Anno VI, 1903, p. 107.

P. Molmenti, *La Storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo, 1908, vol. III, p. 113.

(4) Vedi Ebe, *Der deutsche Cicerone, Führer durch die Kunstschätye,* Leipzig, 1901, IV, Malerei, pag. 208.

Dovendo illustrare il dipinto di recente acquistato, ho voluto farmi un'esatta idea dei quadri di figura dipinti da Iacopo per le chiese di Venezia e delle relazioni che doveano pur correre tra quelli e le vivaci vedute che gli si attribuiscono.

L'opera sua più rinomata è l'*Ultima Cena* nella Chiesa di S. Giovanni Evangelista, posta nell'abside di lato all'altare maggiore. Il discepolo del Diziani vi si mostra pittore facile e ardimentoso. Associa la maniera del Ricci a quella più nervosa del Pittoni, manca però delle doti coloristiche di quest'ultimo, anzi è piuttosto torbido e freddo. Al consueto schema della rappresentazione della Cena sa aggiungere, come costumavano cotesti pittori settecenteschi, qualche episodio vivace. Così vi si ammira un garzone molto pronto e ben mosso che, sul davanti, scende dalla

Bernardo Zelotti. — Incisione da una pittura di Michele Marieschi.

scalinata con un vassoio in mano, mentre un cane gli salta in contro molesto, e dalle parti altri consimili episodi ed altri tipi caratteristici; ma nulla che si tolga dalla maniera dei pittori contemporanei di maggior nome. La mensa è posta nell'atrio di un grande edificio a cupola che arieggia a quella del Pantheon; e tale parte architettonica vi è trattata con buon criterio, ma senza speciale vigore. Domina quel carattere scenografico, che è comune a tutti i pittori settecenteschi e più che mai alle ultime opere di Sebastiano Ricci e a quelle di Gaspare Diziani. Quest'ultimo era andato nel 1717 a Dresda da Augusto III re di Polonia e vi era rimasto tre anni in qualità di pittore di scene, ed era poi passato a Roma, dove per il lussuoso Cardinal Ottoboni aveva immaginato un magnifico apparato in S. Lorenzo in Damaso (1). Il S. Giovanni Evangelista portato dagli angeli in cielo di Iacopo Marieschi nel soffitto della Chiesa ha scorci e movenze rapide, volanti, che si avvici-

(1) Lo ricavo da un manoscritto della Biblioteca del Seminario, n° 796. *Zibaldon di Memorie storiche appartenenti a Professori delle Belle Arti del disegno del 1738*, che dà notizie curiose e importanti per i pittori veneziani del seicento e del primo settecento. Apparteneva all'architetto Temanza.

nano ai modi del Tiepolo. Altrettanto dicasi per lo stesso soggetto che egli ripete in uno degli scomparti del soffitto nell'attigua Scuola dell'Evangelista.

A San Francesco di Paola a Castello, la sua pala dell'altar maggiore col Martirio di S. Bartolomeo ricorda la stessa composizione del Pittoni a Padova, ed è pittura di maniera e brutta. Così alle Penitenti a S. Giobbe, la pala con parecchi santi, ora posta in un locale attiguo alla chiesa, e il soffitto, che ancora rimane al suo posto, nulla dicono di gustoso e di nuovo; e meno ancora i dipinti a Sant'Eufemia tanto maltrattati dal tempo. Delle migliori cose di Iacopo, esposte al pubblico a Venezia, è, a S. Giovanni in Bragora (1), la pala con San Giovanni Elemosinario e la mezza lunetta su una parete della stessa cappella. Vi è rappresentato il trasporto delle reliquie di quel santo da Costantinopoli a Venezia, accolte quivi festosamente

Bernardo Zelotti. — Incisione da una pittura di Michele Marieschi.

dal clero, dal Doge Marin Mocenigo e dalla Signoria. Si vede il Bucintoro, dal quale, gettati i ponti, sta per scendere il Doge accompagnato dai procuratori e da grandi ecclesiastici. La processione già si avvia per la piazza sotto un cielo grigiastro senz'aria, e si vedono in gruppo le bandiere, poi le mitre dei vescovi, ed altri del clero in vesti bianche, che reggono il baldacchino.

In fondo la chiesa, che vorrebbe essere quella stessa di S. Giovanni in Bragora, coll'alto campanile, dipinta molto indeterminata come tutto il resto. Sul davanti, in primo piano a sinistra, è posto uno dei soliti gruppi convenzionali di assistenti inginocchiati: la madre che trattiene il bambino, un giovine con un cane ed altre figure, senza alcun particolare tratto dal vero.

Mentre qui tutto avrebbe portato il pittore a darci una scena di ambiente veneziano, ispirandosi alle bellezze del mare, della piazza, della festa, non abbiamo che una fredda ripetizione di tante altre consimili scene, e tutto vi è indeterminato,

(1) Anche il MOSCHINI, *Guida di Venezia*, 1815, Vol. I pag. 80 attribuisce la pala a Iacopo Marieschi, contrastando alla tradizione che la dava a Bartolomeo Nazzari.

freddo e povero, e il colore è grigiastro livido. Si sente un pittore di figura di poco spirito in un periodo di decadenza e nulla, nè in questo nè in tanti altri quadri, che ricordi anche lontanamente la vivacità, il brio del vedutista dei quadretti dell'Accademia.

Dopo tali osservazioni, sfogliando al Museo Correr il bellissimo volume delle vedute di Venezia incise ed edite nel 1741 da Michele Marieschi, e ammirando i vigorosi contrasti di luce e di ombra in quelle prospettive, e il modo pittoresco e singolare di far le macchiette così ben mosse, io sono stato tratto a dubitare che le nostre vedute dell'Accademia potessero essere di Michele Marieschi anzichè di Iacopo; e mi sono domandato su quali basi poggiasse in realtà la notizia generalmente accettata che Iacopo fosse buon prospettico e vedutista.

Alessandro Longhi, nel suo *Compendio delle Vite dei pittori veneziani istorici* del 1762, dà, insieme col ritratto di Iacopo, la seguente nota biografica: « L'anno undecimo del Secolo corrente nacque Giacomo Marieschi e fu educato dai suoi genitori con quella civiltà pari al loro essere, ed ancorchè avesse l'arte del padre che per lo più suole dai figliuoli esercitarsi; non di meno fu lasciato in arbitrio di eleggersi quella professione che più le aggradiva, e si elesse, presago di segnalarsi, la Pittura; ed ebbe scielto a suo genio per direttore Gaspare Diziani sotto la cui disciplina infervorito nello studio indefesso si acquistò nome pari al merito; e si vede, oltre molte sue opere date in pubblica luce, nella Scuola di S. Giovanni Evangelista in un quadro laterale la Cena del Redentore con li suoi Apostoli opera degna di lode, come è ancora il soffitto dipinto ad olio con tanta forza e vaghezza di tinte che conviene ammirarlo e giudicarlo opera di valoroso Pittore. Vive in Venezia sua patria con portamento civile e proprio, adatto al decoro della Professione ». Del pari A. M. Zanetti nel 1771 (1), ricordando di Iacopo *Mareschi* le opere esposte nelle chiese veneziane che più sopra abbiamo ricordate, insieme con altre che ora non esistono o più non vi si trovano esposte, non fa alcun cenno che fosse prospettico e vedutista, anzi lo pone tra i figuristi; e nei libri dell'Accademia di pittura, scultura e architettura di Venezia sempre è ricordato, Marieschi o *Mareschi* senza distinzione, come promiscuamente egli stesso si firmava, nel gruppo dei figuristi; mentre i pittori prospettici sono ivi quasi sempre notati a parte. Donò Iacopo all'Accademia per suo ricordo, come era dovere degli accademici, il quadro storico Agar con Ismael moribondo, che oggi più non si trova.

È notevole anche il fatto, riferitoci dagli stessi registri, che nel 1789, ai 6 dicembre, essendosi presentato il Signor Giuseppe Odello all'Accademia di pittura, scultura e architettura con due quadri di prospettiva e architettura dimostranti l'uno il Campo de' Santi Giov. e Paolo e l'altro la pubblica Dogana da Mar con addietro la Chiesa della B. Vergine della Salute, gli accademici convenuti dietro speciale invito, cioè Giuseppe Diziani Presidente, Giacomo Guarana Consigliere, Francesco Maggiotto, Francesco de Guardi, Agostino Colonna professore prospettico ed architetto, giudicarono non essere per certo i detti quadri, come si voleva, di Antonio Canaletto, ma bensì della Scuola di Michiel Marieschi.

Da ciò si potrebbe credere che Michele Marieschi, morendo nel 1743, non avesse lasciato alcun diretto continuatore dell'arte sua degno di special nome, ma solo degli ignoti seguaci che ne replicarono i dipinti.

Il primo degli scrittori veneziani che faccia di Iacopo Marieschi un pittore prospettico, è G. A. Moschini, che nel 1806, nel suo libro *Della letteratura vene-*

(1) A. M. Zanetti, *Della Pittura veneziana*, Venezia, 1771, p. 481.

Michele Marieschi. — **Veduta con figure in costume del tempo.** — *Milano*, Museo del Castello Sforzesco.

Michele Marieschi. — **Veduta fantastica.** — *Venezia*, RR. Gallerie

ziana del sec. XVIII, nel capitolo *Stato delle Belle Arti,* tom. III, p. 84, dice che Iacopo Marieschi, per attestazione del Lanzi, riusciva nell'architettura ed era buon figurista; e cita due suoi dipinti, ma sempre di soggetto sacro in chiesa del Trevisano, ricordati dal Federici. Il Lanzi (1), dopo aver detto di Bernardo Bellotto e di Francesco Guardi, scrive che « alcuni altri sono pur riusciti egregiamente in queste architetture, i cui quadri vidi nella quadreria Algarotti ed altrove; siccome Iacopo Marieschi che fu anche buon figurista e Antonio Visentini, alle cui vedute aggiunser figure il Tiepolo e Zuccarelli ». Si noti che il Lanzi, pur così diligente nell'annoverare tutti i nomi dei pittori degli ultimi tempi, sì da completare gli *Abecedari,* non fa parola di Michele Marieschi, nè lo cita nell'indice. È ben facile

Michele Marieschi. — Veduta con figure in costume del tempo.
Milano, Museo del Castello Sforzesco.

ammettere che egli, non pratico del vecchio ambiente veneziano, sbagliasse il nome, citando Iacopo invece di Michele, tanto più che l'uno ai suoi tempi era morto da anni, mentre l'altro era vivo ancora quando l'infaticabile Abate raccoglieva i materiali per la sua storia.

Quell'errore ebbe immeritata fortuna, sopratutto perchè spesso i vecchi cataloghi citando quadri di prospettiva dicevano semplicemente Marieschi, senza precisar meglio, e i moderni completarono senza troppo esitare: Iacopo Marieschi. È il caso del vecchio quadretto dell'Accademia con l'interno di un porticato attribuito nel primitivo catalogo della donazione Molin ed Antonio Canaletto, e poi giustamente nel catalogo del 1850 dato di preferenza al Marieschi, che solo poi nei posteriori cataloghi a stampa è imprudentemente precisato in Iacopo Marieschi.

(1) L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia,* Bassano, Remondini, 1795-1796, tomo II, p. 225.

Nella descrizione delle sale dei Palazzi del re di Prussia a Sans-Souci e a Potsdam e a Charlottembourg, stampata nel 1773 da M. Osterreich (1), si ricordano in una sala a Sansouci, insieme con due Canaletto e con due Pannini, sei vedute di Venezia ed una di Napoli del *Marieschi*. Esse stanno oggi ancora al posto dove Federico il Grande le fece porre.

Non ne ho potute ancora avere le fotografie ma dai soli titoli che ce ne vengono dati, par di vedere in quelle di Venezia i quadri che Michele Marieschi aveva dipinto assai tempo prima di tradurli in incisioni e di pubblicarli (2). S'ag-

Michele Marieschi. — Paesaggio eroico. — *Milano*, Museo del Castello Sforzesco.

giunga che una delle poche notizie che abbiamo di Michele Marieschi è che appunto in Germania coi suoi gustosi e capricciosi lavori guadagnasse non piccola fortuna.

(1) M. Oesterreich, *Description de tout l'intérieur des deux Palais de Sans-Souci de ceux de Potsdam et de Charlottembourg*. Potsdam, 1773, p. 91.

N. 341 Marieschi-11. La Vue du Palais Ducal de St-Marc à Venise et la petite place.
» 342 » -12. La grande place de St-Marc.
» 343 » -13. Une vue sur le grand Canal.
» 344 » -14. Vue du pont de Rialte.
» 345 » -15. Vue de l'Eglise de St-Jérémie avec le Palais de la Comtesse Labia.
» 346 » -16. Vue de la Façade de l'Eglise de St-Georg, Isle qui est à vis-à-vis de la place de St-Marc.
Ces six tableaux sont peints par Marieschi, avec une facilité et un art étonnants, il a bien rendu l'effet que font les objets de la chambre obscure.
» 347 » -17. La Vue de la Ville de Naples, très bien peinte comme la nature la présente; peinte dans les heures du matin, quand les objets sont bien éclairés.

(2) Nel *Catalogo di quadri raccolti dal fu Signor Maffeo Pinelli ed ora posti in vendita in Venezia*, 1785, compilato da Domenico Maggiotto pittore, e David Antonio Fossati, entrambi accademici, a

Il Moschini nell'opera già citata della Letteratura veneziana, non manca di ricordare tra gli insisori in rame, Michele Marieschi, anzi scrive (1). « Al Vicentini unirò Michele Marieschi. Nato questi da padre mediocre pittore si diede allo studio della quadratura e dell'architettura; se non che si vi applicò con tale intensione da poter senza danno abbandonare la scuola del genitore. Si recò allora nella Germania, ove con le molte bizzarre sue idee piacque a vari personaggi, che l'impiegarono in grandi e piccoli lavori, sicchè riuscì a congregare non poche facoltà. Ritornato in patria dipinse le più belle Vedute del Canal Grande di tempii e palazzi, e queste l'anno 1741 egli diede in luce da lui medesimo ad acquaforte intagliate con il titolo seguente : *Magnificentiores Selectioresque urbis Venetiarum prospectus quos olim Michael Marieschi Venetus pictor et architectus in plerisque tabulis depinxit, nunc vero ab ipsomet accurate delineante incidete typisque mandante iterum in XVII aeris tabulis in lucem eduntur.*

« Ma la troppa assiduità della fatica e lo studio soverchiamente intenso, fecero morire il Marieschi in ancora giovine età, l'anno 1743 ».

Il Moschini aveva raccolte molte notizie per un'opera speciale sull'incisione a Venezia rimasta inedita, che si conserva manoscritta nella Biblioteca del Museo Correr. Egli vi parla del Marieschi dopo aver detto del padre Bernardo Zelotti bassanese, e per passare da l'uno all'altro ricorda quattro paesaggi incisi dallo Zelotti, ma tratti da dipinti di Michele Marieschi. Il Moschini aggiunge che Michele era eziandio intagliatore all'acquaforte e, dopo aver ripetute le notizie soprariferite probabilmente tratte dall'edizione veneziana del 1753 dall'Abecedario pittorico dell'Orlandini, solo aggiunge in più il ricordo di un prospetto di un regio cortile, eziandio di sua invenzione e intagliato da lui. Ho potuto trovare (2) due delle quattro stampe incise dallo Zelotti con paesaggi fantastici del Marieschi e le dò qui riprodotte, perchè assai più d'ogni discorso provano all'evidenza che i dipinti acquistati dalle RR. Gallerie sono di Michele e ci danno nuovo saggio della fervida sua fantasia. Unendo impressioni dei canali e delle isole di Venezia e delle Ville sul Brenta con elementi di architettura e di rovine romane, Michele Marieschi sa sempre essere vario e piacevole.

Mentre così, sino a prova contraria, si ha da ritenere che Iacopo Marieschi sia esclusivamente pittore, nè troppo interessante invero, di figura; a Michele Marieschi invece si devono dare tutte le consimili belle vedute che non scarseggiano nelle nostre Gallerie. Mi accontenterò di citarne quattro, che, al Museo civico del Castello Sforzesco a Milano, si ascrivono, senza ragione alcuna, al Bellotto. La prima ripete, ingrandito, uno dei due dipinti acquistati dal Cantalamessa; un'altra ha lo stesso motivo dell'obelisco insieme con due statue equestri. Entrambi sono, anche per le macchiette, di carattere eroico; mentre le altre due, l'una con un arco classico, l'altra con un paesello lungo le rive di un fiume, sono ravvivate da gruppi di signori in vestiti del tempo. Lascio ai lettori di ammirarne la bellezza, e così potranno precisare i facili raffronti. A persuaderci dell'abilità pittoresca di Michele Marieschi nel comporre gruppi graziosi di figure spesso coll'intento di rappresentare scenette della vita signorile veneziana colte dal vero, forse precorrendo il Longhi, non dobbiamo tralasciare le incisioni delle vedute di Venezia che ne sono così

pag. 69 troviamo di Marieschi Michele, *Architettura dell'interno della Chiesa Ducale di S. Marco di Venezia. - Sulla carta, alt. p. 1— l. p. 1. onc. 7.* ed altra simile.

(1) G. A. Moschini, *Della Letteratura Veneziana del sec. XVIII*, Venezia, 1809, p. 96.

(2) Al Museo Correr.

ricche. Nè ciò è sfuggito al sagace illustratore della vita privata veneziana, il Molmenti, che ne dà riprodotti parecchi deliziosi particolari come quello del traghetto con la gentildonna che scende in gondola (1). Anche qui voglio mostrare i giuocatori di bocce in Campo San Giovanni e Paolo e la baruffa sul ponte dei Frari.

Ma è stato grave errore, avendo mente solo a coteste acqueforti, il mettere Michele Marieschi tra gli incisori; mentre egli è uno dei tanti pittori che non sdegnarono di ricorrere all'incisione per dar maggiore diffusione alle loro vedute: come Luca Carlevaris (2) e Antonio Canal, che mai non si perdettero a ritrarre opere d'altri.

Avrebbe meritato di essere considerato Michele anche come *Peintre-Graveur* e di

Michele Marieschi. — Piazza dei Frari. — Acquaforte della raccolta del 1741.

trovar posto nel volume di Alessandro Baudi di Vesme così utile anche per lo studioso della pittura veneziana del settecento.

Io non ho potuto trovar notizie intorno a Michele Marieschi oltre le poche citate; nè mi è noto l'anno di nascita. Si può però credere che egli fosse prossimo ai cinquant'anni quando morì nel 1743; e ciò per quanto dice il Moschini che morendo era ancora in fresca età e giudicando dal ritratto disegnato da Angelo Trevisani e inciso dall'Orsolini, che sta davanti alla raccolta delle vedute di Venezia e che ho fatto qui riprodurre.

Una brutta incisione di Giuseppe Camerata datata 1736, tolta da un disegno di Michele Marieschi, secondo quanto vi è sottoscritto, figura un macabro tempio, dove per tutto stanno scheletri paurosi: fantasia architettonica barocca sugli esempi

(1) Molmenti, *La Storia di Venezia nella vita privata*. Bergamo, 1908, vol. III, p. 193.

(2) Il Carlevaris pubblicò le sue *Vedute di Venezia* nel 1703.

Per le incisioni del Canal, vedi A. De Vesme, *Le Peintre — Graveur Italien*, Milan, 1906, p 447 e segg.

dei Bibbiena, che ci attesta di certe strane idee ed invenzioni coreografiche del nostro pittore. Assai più interessante è l'incisione qui riprodotta (1) del prospetto di un regio cortile ricordata dal Moschini, sotto la quale si legge: *Eximij prospectus Atrij ex pluribus Architecturae caracteribus excogitatus cuius exemplum in Thetro depictum plauderetur. Totum a Michaele Marieschi recens inventum ad incisum.* All'amore per le belle architetture veneziane del Palazzo dei Dogi e di S. Marco va unito qui lo studio delle fantastiche composizioni dei Bibbiena, trionfanti allora per tutta Europa sui teatri e dovunque note per le incisioni. Si noti quante rispondenze nelle architetture, nella statua a cavallo, nelle macchiette con le vedute di Venezia e di Milano.

Michele Marieschi. — Acquaforte della raccolta del 1741.
Piazza di S. Giovanni e Paolo (particolare).

Generalmente il pittore prospettico derivava a Venezia nel primo settecento dal pittore di scene; così Antonio Canal aveva seguito nei suoi primi studi il padre Bernardo pittore da teatro, sciogliendo, come dice lo Zanetti (2), la mano in quell'utile esercizio che svegliava nei giovani la fantasia obbligata a operar con prestezza, e continuò a fare bellissimi disegni per gli scenari, sino a che nel 1719, annoiato dall'indiscretezza dei poeti drammatici, *scomunicò* il teatro.

Così Michele Marieschi deve aver guadagnati onori e ricchezze in Germania e altrove, sopratutto col disegnare, non tanto le scene, quanto, a mio credere, progetti di fantastici edifici a modello degli scenografi, continuando la maniera dei Bibbiena e preparando quella del Piranesi.

(1) Mi è stata gentilmente favorita in fotografia dal Signor Friedlander, Direttore del Kupferstisck — Kabinet di Berlino.

(2) A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana*, p. 462.

Non solo infatti nei suoi paesaggi possiamo notare sempre una parte in primo piano che fa da principale e in lontananza il fondale; ma anche quando, lasciando le solite macchiette, ravviva le vedute con figure tratte dal vero, come nei due dipinti di Milano e nelle vedute di Venezia, sempre le aggruppa e le atteggia come attori sulla scena.

Invece di raccogliere nelle sue pitture, come i grandi paesisti, l'impressione dolce o melanconica della natura, egli vi cerca sopratutto contrasti di luce e d'ombra violenti, e li esagera per costringere l'occhio a soffermarsi su ogni particolarità. « Fatta una colonna verdognola, scriveva il Cantalamessa a proposito dei dipinti delle Gallerie, egli ha bisogno di accostargliene una gialliccia; da una pietra a l'altra

Michele Marieschi. — Progetto scenografico (incisione).

egli varia sempre un poco la qualità del colore, e persino proponendosi di dare al selciato e alla gradinata una tonalità grigia, la spezza frequente, con uno special gusto, inducendo macchie nerastre, biancastre, rugginose, azzurrognole ». E altrove concludendo: « I particolari sono inseguiti con una curiosità meticolosa e le loro differenze cromatiche, anzichè quasi dissimulate come nel Guardi, sono accusate con esagerazione ». Egli ha ad ogni modo una fisionomia sua propria, e considerandolo nelle sue opere non come sinora avveniva, confondendolo con Jacopo, quale continuatore e ripetitore di un'arte giunta al sommo, ma anzi come uno degli iniziatori di essa, coetaneo come era del Canaletto, e di qualche decennio più vecchio di Francesco Guardi, la sua natura artistica acquista ben maggiore interesse per la storia dell'arte.

E che egli avesse uno speciale suo carattere riconosciuto dagli stessi contemporanei lo prova il giudizio citato dagli accademici del 1789, che riconoscono anche una scuola di Michele Marieschi. Parecchi dipinti dovrebbero portare quell'attribuzione. Ad esempio il Museo Correr ha due vedute di Venezia che rispondono

esattamente a due prospetti incisi dal Marieschi; e in quelle anche i colori, hanno la cangiante luminosità del maestro senza averne il vigore. Due delle quattro vedute della Galleria di Stoccarda che ho ricordate in principio e che provengono dalla Galleria veneziana Burbini-Breganze (1) sono uguali a quelle del Correr col Ponte di Rialto e l'ultimo tratto del Canal grande; ma dubito che pur esse sieno originali di Michele Marieschi; tanto più che delle altre due, una è copia della veduta bellissima del Canaletto della Scuola di S. Marco (N. 494) delle Gallerie di Venezia e l'altra è uguale ad una bella veduta d'un Isola di pescatori con elementi fantastici acquistata ultimamente a Firenze dagli Uffizi e data al Bellotto (2).

Dopo avere, come mi è parso necessario, insistito nel distinguere Michele Marieschi pittore prospettico, morto nel 1743, da Iacopo Marieschi pittore di figura, morto nel 1794, vien fatto di chiedere se almeno non fosse tra di loro una diretta parentela. Il Nagler (3) nel suo Dizionario dei pittori dice Iacopo figlio di Michele; ma da un documento s'è portati a credere che non sia così.

All'Archivio notarile presso l'Archivio di Stato di Venezia due testamenti ancora chiusi, risultano essere dalle autentificazioni esterne dei notai, uno della Signora *Angela quondam Michiel Marieschi consorte del Signor Bernardin Chiaparin* redatto nel 1743, due altri del 1785 e del 1787, della Signora *Contarina Moroni Consorte del Signor Giacomo Marieschi quondam Paulo redatti in casa di abitazione della detta Signora posta in Venezia in Contrà di St. Maria Formosa in Calle detta Rogagiuffa.* Iacopo Marieschi, come spesso é segnato negli atti dell'Accademia, abitava appunto in Rugagiuffa nella Parrocchia di S. Severo che è presso St. Maria Formosa; ed è quindi difficile supporre che si trattasse di altro dello stesso nome e si deve ritenere che egli fosse figlio di Paolo.

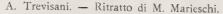
La pittura di prospettiva a Venezia nel settecento è uno dei capitoli più interessanti della storia dell'arte; ma, prima di abbandonarsi alle belle sintesi, giova esaminare ad una ad una le vite e le opere di quei pittori perchè molte notizie sono state trascurate e molte confuse, e solo un lavoro diligente e qualche volta penoso può riordinare la bella materia.

Gino Fogolari.

(1) Zanotto Francesco, *Pinacoteca Barbini-Breganze dichiarata con note,* Venezia, 1847, pag. 100.

(2) Vedi *Bollettino d'arte*, Anno I, fasc. II, pag. 28. L'unica differenza tra i due dipinti è che sono veduti in senso opposto come positiva e come negativa. Il fiorentino sembra però più vivace. Per gli elementi fantastici anche i due quadretti fiorentini si potrebbero credere di Michele Marieschi, ma non vi sono dati sufficienti per affermarlo.

(3) Nagler N. A., *Künstler-Lexikon*, München, 1839, vol. VIII, p. 327.

A. Trevisani. — Ritratto di M. Marieschi.

LA PATRIA DEL BERGOGNONE.

MBROGIO Bergognone, come suo fratello Bernardino, anzichè milanese può esser nativo di Fossano, città della provincia di Cuneo sulla Stura, congiunta da antiche vie ad Albenga, a Savona e quindi a Genova.

Il trovarsi anteriormente in Milano famiglie di Fossano e l'esser suo padre Stefano detto *cittadino milanese*, non significa ch'ei pure e suo fratello dovessero essere milanesi. Anzi il fatto che nello stesso atto (1489) in cui il padre è detto *mediolanense*, Ambrogio si dice *de Fossano* ci sembra una prova.

Come Michelangelo è nato di padre fiorentino a Caprese, e, pur di padre fiorentino, a Vinci è nato Leonardo, il nostro Ambrogio può esser nato di padre milanese a Fossano, e, nato là, non poteva dirsi diversamente che da « Fossano ».

Il cognome o nomignolo di Bergognone gli venne tardi. Lo si trova usato per la prima volta nel 1495, quand'egli era già da tre lustri a Milano. Nelle firme e nei documenti anteriori (dal 1481 al 1494) è detto sempre e solo « di Fossano » o « Fossano » sul modo del *Bagnacavallo*, del *Correggio*, del *Cotignola*, del *Bagnara*, del *Caravaggio* e di cento altri pittori chiamati col nome del luogo nativo. Il P. Matteo Valerio che, nella prima metà del sec. XVII, aveva sott'occhi i libri di spese della Certosa di Pavia, riassumendoli sotto gli anni 1489-1494, non iscrive che « Ambrogio Fossano » o più semplicemente « il Fossano ».

Che tra i dipinti del Bergognone e alcuni di Lodovico Brea e di Defendente Ferrari esistano affinità è evidente.

Anche il fatto che, in passato, alcuni quadri del Brea e di Defendente furono assegnati al Bergognone, n'è una prova.

Si dirà esser più evidente l'influenza esercitata sul Bergognone dal Foppa. D'accordo. Nessuno può negarlo.

Ma è necessario, per questo, ritenere che il Foppa abbia *influito* su di lui a Milano? Il Brea aiutò il Foppa pel polittico di Savona, nel 1489; ma, prima, lo stesso Foppa era stato più volte e a lungo in Liguria e in Genova, e precisamente negli anni 1461 e 1471, nonchè dal 1478 al 1481, quando il Bergognone, nato intorno alla metà del secolo, era bene in caso d'imparare e di lavorare. Costui, dunque, potè studiare dal Foppa in Liguria. È lecito anzi pensare che a seguire il rimpatrio del padre lo determinasse il desiderio di raggiungervi il maestro.

Tutte queste cose ci sembrano assai probabili anche in grazia degli elementi costitutivi dell'arte sua che sono liguri-piemontesi del pari che foppeschi. Comunque il problema è da studiare ancora.

Contemporaneo al Fossano visse un altro Ambrogio Bergognone, figlio di un Giorgio, pavese, che nel 1481 divenne apprendista nella bottega di Leonardo Vidalenghi da Marzano e che morì fra il 1513 e il 1518.

CORRADO RICCI.

I DOCUMENTI PER LA STORIA DEL SETTIZONIO SEVERIANO E I DISEGNI INEDITI DI MARTEN VAN HEEMSKERCK

I.

BEN poco sapremmo del Settizonio, costruito da Settimio Severo al piede dell'angolo meridionale del Palatino, dalle sole notizie di età classica. Se di quel singolare monumento, oltre che il sito e la forma, si son potute determinare le strutture, le dimensioni, le decorazioni, ciò è stato possibile con l'aiuto dei disegni e delle descrizioni degli artisti e degli antiquari che ne videro gli ultimi avanzi.

Fu primo il Jordan, che da tali sussidi seppe trarre per lo studio del Settizonio risultati fin allora non ottenuti (1). Dipoi l' Hülsen, adoperando assai più ampio materiale, ricercò con sagace diligenza le particolarità architettoniche dell'edificio in modo da poterne presentare, in una magistrale monografia, una non dubbia ricostituzione (2). Lo Stevenson, su documenti originali da lui rinvenuti, narrò la distruzione e la dispersione dei materiali del Settizonio, avvenute durante il pontificato di Sisto V (3). Il p. Edoardo d'Alençon recò notevole contributo di notizie relative alle vicende medievali del Settizonio (4).

Pur dopo questi dotti lavori e sebbene altro materiale sia stato apportato dal Lanciani, dal Michaelis, dall'Egger e da altri, resta in gran parte oscura la storia del monumento severiano e alcuni particolari costruttivi di questo non sono senza incertezze. Così che io mi stimo fortunato di poter presentare agli studiosi tre disegni, finora ignorati, delineati da Martino Heemskerck, i quali fra gli altri pregi hanno quello di arrecare qualche nuovo elemento allo studio del Settizonio. Per porre in giusta evidenza l'importanza di questi disegni bisogna paragonarli a quelli finora conosciuti e per trarre da essi qualche indizio, utile alla storia del monumento, bisogna richiamare le vicende di questo. Costretto dunque a dovermi riferire a cose più o meno note, io credo di conciliare questa necessità con il profitto

(1) JORDAN, *Sul Settizonio*, in *Bull. Ist. corr. arch.*, 1872, p. 145-152. V. anche *Forma Urbis*, p. 37-41 e tav. XXXVI, 3.

(2) HÜLSEN, *Das Septizonium des Septimius Severus* (*Sechsundvierzgistes Programm zum Winckelmannsfeste der arch. Gesellschaft zu Berlin*). Berlin, 1886, con inc. e tav.

(3) STEVENSON, *Il Settizonio severiano e la distruzione dei suoi avanzi sotto Sisto V*, in *Bull. arch. com.*, 1888, p. 269-298, con una tav.

(4) ÉDOUARD D'ALENÇON, *Frère Jacqueline; recherches historiques sur Jacqueline de Settesoli l'amie de saint François*. Paris, 1899, con inc. e tav. (cfr. P. FEDELE, *Il leopardo e l'agnello di casa Frangipane*, in *Arch. soc. rom. st. p.*, 1905, XXVIII, p. 207-217).

degli studiosi compilando l'elenco — quanto più ho potuto completo — dei documenti di varia indole finora editi relativi al Settizonio. Presento prima la silloge, cronologicamente ordinata, dei testi e documenti, compresi quelli riguardanti la diaconia di S. Lucia in Settizonio. Do poi l'indicazione dei disegni, delle stampe, e delle descrizioni anteriori al 1589. Esamino infine i disegni dell'Heemskerck, che ora per la prima volta si divulgano.

Ometto la descrizione del sito, in cui il Settizonio sorgeva, come di cosa famigliare e chiunque si occupi di topografia romana. Ad ogni modo sarà di aiuto più che sufficiente alla memoria del lettore la riproduzione della notissima stampa del Du Perac (fig. 1).

II.

a. 203. — Settimio Severo costruisce il Settizonio all'angolo sud del Palatino, in prospetto della via Appia *ut ex Africa venientibus suum opus occurreret (Vita Severi,* XXIV e XIX).

sec. III. — La pianta del Settizonio è delineata nella *Forma Urbis* severiana (V. i frammenti superstiti in Jordan, *F. U.*, loc. cit., e in Hülsen, *Das Septizonium,* fig. 8).

sec. IV. — Il « *Septizonium Divi Severi* » è registrato, tra gli edifici della reg. X, nei cataloghi regionari (Urlichs, *Cod. U. R. top.*, pagg. 14, 15 e 41).

a. 355. — Leonzio, prefetto di Roma, reprime un tumulto della plebe adunata *ad Septemzodium..... celebrem locum, ubi operis ambitiosi nymphaeum Marcus condidit imperator.* (Amm. Marcell. XV, 7, 3).

sec. IV-V. — Da fonti classiche direttamente derivano le menzioni del Settizonio nei cronografi del IV e V secolo, (riuniti in Urlichs, op. cit., pagg. 190 e 196).

sec. VII-VIII. — L'anonimo di Einsiedlen copia le prime 118 lettere soltanto della iscrizione del Settizonio (C. I. L. VI, 1032, cfr. *Syll. Einsiedl.* 32 in De Rossi, *Inscr. christ.* II, p. 25).

sec. VII-VIII. — ..... *ad VII vias: ibi S. Lucia et Septizonium* (Indicazione contenuta nel frammento d'itinerario inserito nella silloge epigrafica dell'anonimo di Einsiedlen e ripetuto — ma contaminato — nel paragrafo XI dell'itinerario dello stesso anonimo. La stessa indicazione è riportata anche nel paragrafo XIII. (Hülsen, *La pianta di Roma dell'anonimo einsidlense,* pagg. 8, 40 e 42).

a. 795-816. — Leone III *in diaconia sanctae Luciae in VII vias fecit vestem de fundato...* [*et*] *coronam ex argento pens. lib. VI et uncias VII* (*L. P.*, ed. Duchesne, II, p. 11 e 21.

a. 827-844. — Gregorio IV *in diaconia sanctae Luciae, qui ponitur in Septem Vias, fecit vestem de olovero cum periclisin de obtapulo* (*L. P.*, ed. cit., II, p. 79).

a. 975 (luglio 22). — Stefano, figlio d'Ildebrando, console e duce, dona a Giovanni abate di S. Gregorio *illud..... templum quod Septem Solia minor dicitur..... pro tuitione turris vestre, que Septem solia maior dicitur, ad destruendum et suptus deprimendum quantum vobis placuerit nec non et omnes criptas, quas habeo in porticu, que vocatur* [*Materiani apud*] *septemsolia.* (Mittarelli, *Ann. camald.* I, app. p. 96-97. Cfr. Stevenson, op cit., p. 292-294).

a. 1067. — *Stephanus quondam Leonis Johannis de Benedicta et Petrus Franconis* pagano una certa somma, già pattuita, ai monaci di S. Gregorio *in requisi-*

tione Septasolis et in murorum edificatione (Mittarelli, *Ann. camald.* II, p. 324 e app. p. 213).

a. 1084 (aprile). — Enrico IV *Septem Solia, in quibus Rusticus, nepos praedicti pontificis* [Gregorii VII] *considebat, obsidere cum multis machinationibus attemptavit, de quibus quam plurimas columpnas subvertit* (*L. P.*, ed. cit., II, p. 290).

a. 1086 (maggio 24). — Vittore III è eletto *in diaconia S. Luciae iuxta Septesolis* (Petri *Chron. mon. cas.* III, 66. Cfr. Jaffé, *Reg.* I, ed. 2ª, p. 655).

sec. XII. — *Sancte Lucie in Septem soliis* si dànno 18 denari, come *presbyterium pro thuribulis (L. cens.*, ed. Fabre, I, p. 301).

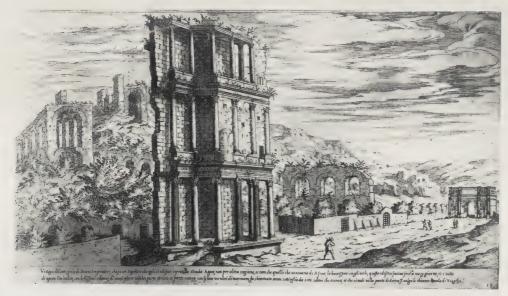



Fig. 1. — (*Antichità di Roma*, 1575, tav. 13). — Incisione di Stefano Duperac.

sec. XII. — *Inter lude i. duos ludos* [*id est*] *clivur Scauri, qui est inter amphitheatrnm et stadium ante septem solium.....*

..... *Arcus stillans ante septem solium.....*

..... *Septizonium fuit templum Solis et Lunae. (Descr. plen. totius Urbis*, 9 e 26. In Urlichs, op. cit., p. 94 e 110).

a. 1105 (novembre 18). — Stefano Normanno e i partigiani dell'antipapa Maginulfo inseguono i difensori di Pasquale II *usque ad Sedem Solis. (Ann. rom.* in *L. P.*, ed. cit., II, p. 346).

a. 1116. — Pasquale II si rifugia *apud monasterium Clivi Scauri in eius munitiones, que dicitur sedem solis. (Ann. rom.* in *L. P.* ed. cit., II, p. 344).

a. 1099-1118. — Pasquale II crea Gregorio Caietano, cardinale diacono di S. Lucia in Settizonio (Platina, *Vit. Pont.*).

a. 1121. (aprile). — L'antipapa Burdino, catturato a Sutri dalle milizie di papa Callisto II, comandate dal card. Giovanni da Crema, è condotto a Roma e rinchiuso in carcere nel Settizonio. (V. la indicazione delle fonti in Gregorovius, *St. d. R. n. m. e.;* 1900, II, p. 444 e p. 459 nota 56).

a. 1130-1143. — Innocenzo II crea Silvio, romano, cardinale diacono di S. Lucia in Settizonio (Platina, *Vit. Pont.*).

a. 1144-1145. — Lucio II crea Rodolfo, cardinale diacono di S. Lucia in Settizonio (Platina, *Vit. Pont.*).

a. 1145 (18 marzo). — L'abate di S. Gregorio loca in perpetuo a Cencio Frangipane *turrim que vocatur de Arco... positam in capite Circli Maximi et trullum unum in integrum quod vocatur septem solia cum suis scalis, sininis, cum sua clausura..... et cum omnibus suis pertinentiis, positum Rome prope supradictam turrim et prope diaconiam Sanctae Luciae.* (Mittarelli, *Ann. camald.* III, col. 417).

a. 1159-81. — *S. Lucia in Circo iuxta septa solis* (Pietro Mallio, *Hist. sacr.* in Urlichs, op. cit. p. 175).

a. 1198 (8 gennaio). — Innocenzo III è eletto *in monasterio Clivisauri apud septa solis* (Potthast, *Reg.* I, p. 1).

sec. XIII. — *Ante septa solis est cloaca ubi iactatus fuit S. Sebastianus...*

.....Arcus stillans post septa solis...

.....Septiçolium fuit templum solis et lunae.

(Graphia aur. Urbis Romae, 8 e 22. In Urlichs, op. cit, pag. 116 e 191).

a. 1200-1202. — Leone Brancaleone è creato da Innocenzo III cardinale diacono di S. Lucia in Settizonio. (Eubel. *Hier. cath.*, I, 48).

a. 1206-1210. — Pelagio Galvano è creato da Innocenzo III cardinale diacono di S. Lucia in Settizonio. (Eubel. op. cit., I, 48).

a. 1217 (13 maggio). — *Iacoba uxor quondam D. Gratiani Frangenspanem* paga a Giovanni scrinario e nipote del papa *CC libras..... pro quibus quarta pars molendini de septemsoliis fuerat obligatum* e a Giovanni di Cencio e a Benincasa suo fratello, nipoti del papa, paga *L libras..... pro quibus dictum molendinum fuerat obligatum.* Fra i testimoni sottoscritti all'atto vi è *Petrus presbyter Sanctae Luciae.* P. Edouard d'Alençon, op. cit., p. 37 e 15).

a. 1227 (marzo 20). — Gregorio IX *apud septemsolium electus fuit* (Martinus Polonus. In *L. P.,* ed. cit., II, p. 452).

a. 1241 (ottobre)... — *Cardinales, qui in Urbe ad papae electionem convenerant, per senatorem et Romanos apud septisolium includuntur* ed ivi eleggono papa Celestino IV. (Riccardus de S. Germano, in Pertz, *Mon. Germ. scriptt,* XIX, 361).

a. 1249. — Bolla d'Innocenzo IV, rinnovata da Bonifazio VIII nel 1299, con la quale si conferma l'alto dominio dei monaci di S. Gregorio su la *munitionem, que septem solia nominatur, dominium turris de arcu* (Mittarelli, *Ann. camald.* V, 232 e app. 342).

a. 1255 (novembre). — *Brancaleon... obsessus fuit in capitolio. Et dum se dedisset, populus posuit eum in custodia apud septemsolis* (Guill. de Nangis, *Gesta Ludovici IX.* ed. Duchesne VI, 361)

a. 1257. — Forse il Settizonio maggiore fu abbattuto nella distruzione delle torri baronali compiuta da Brancaleone (Nibby, *Roma ant.*, II, 463-464).

a. 1299. — Vedi all'anno 1249.

sec. XIV. — La favolosa origine e costruzione del Settizonio è riferita in una redazione anonima della vita di Costantino (Coen in *Arch. Soc. Rom. st. patria* 1882, p. 56).

sec. XIV. — *Theatrum Tarquini et imperatorum ad septem solia.*

... *Interlude, id est inter duos ludos, clivus scauri, qui est inter anphitheatrnm et stadium ante septem solia.*

... *Arcus Stille ante septem solia. (De mirabilibus,* 10 e 12. In Urlichs, op. cit., p. 130 e 131).

sec. XIV. — L' « Anonimo Barberini », copia le ultime 48 lettere della iscrizione del Settizonio (C. I. L. VI, 1032).

sec. XIV. — *Ecclesia sancte Lucie in septem soliis, diaconia cardinalis, habet II*

clericos, sed nullus servit (*Catal. di Torino.* In Armellini, *Chiese di Roma*, ed. 2ª, pagina 55)

a. 1316. — Giovanni XXII crea Gilardo de Motha, pronipote di Clemente V, cardinale diacono di S. Lucia in Settizonio (Bernard Gui. In *L. P.*, ed. cit., II, pagina 481).

a. 1330 (?). — *Severi Aphri Septizonium, quem tu sedem solis vocas, sed meum nomen in historiis lego* (Francesco Petrarca a Giov. Colonna *Epist. Fam.* VI, 2).

a. 1335 (circa). — Giovanni Dondi nell'*Iter Romanum* nota il *Septisolium* fra i *notabilia paganorum* (In De Rossi, *Inscr. chr.*, II, 333).

Fig. 2. — Schizzo di M. van Heemskerck (K. Kupferstichkabinet di Berlino).

a. 1356 (circa).

e guarda l'Obelisco e Settesoglio
li quai fur tali che ancor ne favello.

(Fazio degli Uberti, *Dittamondo*, II. 122-3).

a. 1386-1396. — Angelo de Anna de Summaripa è creato da Bonifacio IX cardinale diacono di S. Lucia in Settizonio (Eubel, op. cit., I, 48).

sec. XIV-XV. — *Septisolium, quod VII ordinibus columnarum subnixum, fuit templum Solis et Lunae mirae pulchritudinis et altitudinis: habebat ordines columpnarum unum super alium, unde Ovidius « regia solis sublimibus alta columnis »* (*Mirabilia*, 28. In Urlichs, op. cit., p. 136).

a. 1410-15. — *Palacium Severi Afri fuit apud septem solia prope sanctum Gregorium in clivo tauro.*

... *Ad septem solia fuit sedes omnium septem scientiarum et posito quod aliqui velint dicere templum Solis fuisse, vel domum Severi Afri: sed derivatio sua est septem*

oarium scilicet septem omnium scientiarum domus: et sic creditur et affirmatur per diaconum Aquilegiensem (Anon Magliabecch. In Urlichs, op. cit., pag. 157 e 167).

1417-1431. — *Ecclesia S. Lucie in septem soliis* (Signorili, *Catal.* In Armellini, *Chiese di Roma*, ed. 2ª, pag. 63).

a. 1450. — *Palazzo dove Virgilio fu tenuto alle finestre* (G. Rucellai, *Descr. di Roma.* In *Arch. Soc. Rom. st. patria* 1881, p. 597).

a. 1468-1470. — Giovanni de Michaelis è creato da Sisto IV cardinale diacono di S. Lucia in Settizonio. (Eubel. op. cit., II, 77).

a. 1493-1503. — Federico di Polonia è creato da Alessandro VI cardinale diacono di S. Lucia in Settizonio. (Eubel, op. cit., II, 77).

a. 1503-1506. — Niccolò Fieschi è creato da Giulio II cardinale diacono di S. Lucia in Settizonio. (Eubel, op. cit., II, 77).

a. 1521 (8 aprile). — I monaci di S. Gregorio locano a Girolamo Maffei la vigna del Settizonio, della quale prima era affittuaria Francesca dei Conti. (Lanciani, *St. degli scavi*, I, 200).

a. 1534. — Giacomo Savelli è creato da Paolo III cardinale diacono di S. Lucia in Settizonio. (Ciacconio, *Vitt. Pontt.*, ed. Oldoinus, III, 673).

a. 1536 (4 febbraio). — Girolamo Maffei vende per 500 scudi a Latino Giovenale de Manettis la vigna del Settizonio, traverso la quale deve aprirsi la strada per il passaggio di Carlo V. (Orano, *Sacco di Roma*, I, 465; Lanciani, *St. degli scavi*, I, 200).

a. 1564. — Inigo d'Avalos d'Aragona è creato da Pio IV cardinale diacono di S. Lucia in Settizonio. (Ciacconio, op. e ed. cit., III, 975).

a. 1588-89. — Domenico Fontana, per ordine di Sisto V, abbatte il Settizonio. Le colonne, i marmi, i materiali, che se ne traggono, vengono adoperati per il basamento dell'obelisco di piazza del Popolo, per i restauri alla colonna Antonina (di M. Aurelio) per la cappella sistina a S. Maria Maggiore, per il Lavatore alle terme Diocleziane, per il portone della Cancelleria, per il palazzo pontificio al Laterano, per la chiesa di S. Girolamo a Ripetta e per altre fabbriche. (Documenti dell'Archivio Vat. pubblicati da Stevenson, op. cit.).

III.

a. 1439-1502. Francesco di Giorgio Martini da Siena. — Prospetto e pianta restituita arbitrariamente.

(Torino, Cod. della Bibl. militare del Duca di Genova).

[Hülsen, *Das Septizonium*, p. 6]

— Pianta misurata, ma con aggiunte arbitrarie.

(Firenze, Uffizi, 323).

[Riprodotto in Hülsen, op. cit., p. 7 e figg. 1 e 2]

a. 1484-1551. Aristotile da Sangallo. — Profilo delle basi delle colonne.

(Firenze, Uffizi, n. 1749).

[Citato e adoperato da Hülsen, op. cit., p. 8 e fig. 4]

a. 1445-1516. Giuliano da Sangallo. — Prospetto; frammento di pianta dal vero; pianta restituita; profilo delle basi delle colonne del primo ordine.

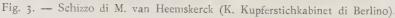
(Roma, Bibl. Vaticana, cod. Barberini 49, 33 f. 29, 30 e 71).

— Il profilo delle basi delle colonne copiato per mano di Gobbo da Sangallo.

(Firenze, Uffizi, n. 1524).

[Hülsen, op. cit., p. 7 e fig. 4]

a..... — 1515. Fra Giocondo. — Profili delle basi delle colonne.
(Firenze, Uffizi, n. 1540).
[Hülsen, op. cit., p. 8 e fig. 4]
a. 1435-1534. Antonio da Sangallo il vecchio. — Schizzo di restituzione.
(Firenze, Uffizi, n. 1599).
[Hülsen, op. cit. p. 8]

Fig. 3. — Schizzo di M. van Heemskerck (K. Kupferstichkabinet di Berlino).

a. 1512-1515. Andrea Coner. — Pianta restituita, simile a quella di Giuliano da Sangallo.

— Profilo della cornice dello stereobate.

(Londra, Collezione John Soane).

[Ashby, *Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings attributed to Andreas Coner*. London 1904, pp. 14 e 57, tavv. VII e CXVI].

a. 1532-1536. Marten van Heemskerck. — Il Kgl. Kupterstichkabinet di Berlino possiede un codice, in due volumi, di schizzi eseguiti dall'Heemskerck di vedute, monumenti, opere d'arte di Roma. Il Michaelis, (*Romische Shizzeubücher Marten van Heemskerck*. In *Jahrbuch d. k. d. arch. Inst.*, VI, 1891, p. 125 e segg.)

ha dato notizia del prezioso codice — che meriterebbe di esser pubblicato, integralmente riprodotto a facsimile — e ha dato l'elenco dei soggetti in esso rappresentati. Il Settizonio vi è rappresentato tre volte.

Nel vol. II c. 14 è schizzata una veduta presa dal pendio orientale del Palatino: il Settizonio è segnato negligentemente e senz'alcuna esattezza. Lo schizzo può avere un certo valore perchè segna l'andamento delle strade, quale era prima del passaggio di Carlo V (fig. 2) (1).

Nello stesso vol. II c. 87, v'è un disegno del Settizonio dal solito punto di veduta a sud. È un abbozzo non finito nei particolari, ma fedele al vero e di assai gradevole effetto (fig. 3).

Il Settizonio apparisce anche in una veduta del lato meridionale del Palatino — vol. I c. 72 — ma in così minime proporzioni che stimo inutile darne la riproduzione.

a. 1533. IACQUES ANDROUET DU CERCEAU. — Schizzo del Settizonio: punto di veduta a sud. Grazioso e condotto con senso pittorico: insignificante nei particolari.

(Parigi, Gab. Naz. delle stampe, vol. E, d. 26).

[Riprodotto in Lanciani, *Ruines and excavations of anc. Rome*, p. 184. Cfr. Lanciani, *St. degli scavi*, II, p. 28].

a. 1535... ANTONIO DOSIO. — Particolari architettonici.

(Firenze, Uffizi, n. 2524).

[Hülsen, op. cit., p. 9 e fig. 4).

— Schizzo del Settizonio: punto di veduta a sud. È un abbozzo piuttosto schematico: i particolari delle basi, dei capitelli, delle modanature degli epistili non risultano; le strutture medievali senza carattere.

(Firenze, Uffizi, n. 2525).

[Riprodotto in Hülsen, op. cit., p. 9 e tav. II].

sec. XVI. ANONIMO FRANCESE. — Disegno d'insieme e profilo dello stilobate. Esecuzione trascurata.

(Berlino, K. Kupferstichkabinet, cod. già Destailleur, f.° 8).

[Hülsen, *Das Septizonium*, p. 9 e fig. 6 e 7].

Sec. XVI. ANONINO ITALIANO. — Veduta del Settizonio, presa a sud. L'autore ha ricercato un certo effetto pittorico; ma l'esecuzione è trascurata. I particolari architettonici e ornamentali non risultano quasi affatto.

(Firenze, Uffizi, n. 1774).

[Riprodotto in Hülsen, op. cit., p. 9 e tav. I].

sec. XVI. ANONIMO ITALIANO. — Sezione verticale del Settizonio, in modo che si vedono le varie strutture del muro — e delle volticelle — al quale erano addossati i loggiati. Misure abbondantissime e accurate. Piante dei tre piani: ma non complete. Disegno dei lacunari marmorei del primo piano.

(Venezia, Bibl. Marciana, cod. IV, 149).

[Riprodotto da Stevenson, *Il Settizonio severiano e la distruzione dei suoi avanzi*. In *Bull. arch. com.*, 1888, p. 268-298.

sec. XVI. ANONIMO FRANCESE. — Piante del primo e secondo piano. Profilo dell'architravatura del terzo. Disegno dei lacunari. Schizzo del soffitto del secondo piano.

(1) Nulla so dire dell'edificio a cupola ottagona, delineato nello stesso disegno.

(Vienna, K. K. Hof-Bibliothek).

[Egger, *Sammlung Architektonischer Handzeichnungen*, p. 46 n. 147).

Sec. XVI. Anonimo francese. — Schizzo del soffitto del terzo piano. Sezione verticale del muro posteriore ai loggiati. Sezione verticale dei tre loggiati. Profilo

Fig. 4. — Disegno di anonimo italiano del sec. XVI.
(K. K. Hof-Bibliothek di Vienna).

della cornice del terzo piano. Pianta e profili di capitelli e della cornice del primo piano. Profilo della cornice dello stibolate.

(Vienna, K. K. Hof-Bibliothek).

[Egger, op. cit., p. 46 n. 148].

sec. XVI. Anonimo italiano. — Disegno del lato settentrionale del Settizonio. Ma è una restituzione arbitraria; come è arbitraria la restituzione della pianta, che si vede a fianco (fig. 4).

(Vienna, K. K. Hof-Bibliothek).

[Egger, op. cit., p. 45, n. 146 e tav. III).

IV.

Flavio Biondo, *Roma instaurata*, III, 57-58, poche ma interessanti notizie sul Settizonio e su S. Lucia.

Bartolomeo Marliano, *Urbis Romae topographia*, IV, 6, pianta restituita arbitrariamente, accompagnata da qualche notizia storica.

Antonio Lafreri, Bella incisione del Settizonio, veduto di prospetto, stampata nel 1546, accompagnata da una breve notizia, in cui si accenna allo stato rovinoso del monumento. Inserita nello *Speculum romanae magnificentiae*, del quale Claudio Duchet fece nel 1582 una seconda edizione.

Giorgio Fabricio, *Roma illustrata*, 1550. A pag. 537 dell'ed. del 1560 parla del Settizonio e ne dice superstiti ventidue colonne.

Sebastiano Serlio, *Delle antiquita.* Al f° 82 dell'ed. 1551 pianta del Settizonio. Nel testo esamina l'architettura del monumento.

Girolamo Cock, vedi più avanti : Vincenzo Scamozzi.

Lucio Mauro, *Antichità di Roma*, 1558, pp. 47-48, poche notizie e non interessanti.

Antonio Dosio, *Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae*, ed. I. B. de Cavaleriis, 1569. Alla tavola 24 il Settizonio, preso a sud. Rappresentazione trascuratissima nei particolari.

Stefano Duperac, *Vestigi dall'antickità di Roma*, 1575. Alla tav. 13 veduta panoramica del lato orientale del Palatino. Nel mezzo spicca il Settizonio, ripreso quasi di prospetto. Disegno accuratissimo (fig. 1).

Bernardino Gamucci, *Antichità della città di Roma*, 1588. Al f° 82 piccola e rozza stampa del Settizonio. Nel testo accenna ai marmi e alla fattura delle colonne, delle quali però non dice il numero.

Vincenzo Scamozzi, *Discorsi sopra l'antichità di Roma*, 1583. Alle tavv. 23-26 vedute col Settizonio, tratte da incisioni di Gir. Cock, copiate e stampate a rovescio da G. B Pittoni. Lo Scamozzi ci ha lasciato la più particolareggiata descrizione del Settizonio, che egli afferma d'aver esaminato minutamente, salendo fino alla cima del rudero. È di opinione che anche in origine avesse tre soli piani. Nota che le colonne sono corinzie; che « le cornici non hanno modioni... et pochi intagli sono nel resto di quest'opera. I sopalchi o piani sono, come le colonne et le cornici, di marmo et coprono tutta la quadratura d'ogn'intercolunnio : sono compartiti con rosoni, bene e variamente intagliati ». Rileva la cattiva struttura del fabbricato : sottili i muri; gli architravi non incatenati, ma soltanto appoggiati dal dritto delle colonne alla parete ; gli intercolunni dal terzo piano troppo larghi in relazione all'altezza delle colonne. Crede perciò che la non abile costruzione sia stata la causa principale della rovina dell'edificio.

Giacomo Androuet du Cerceau, *Livre des edifices antiques romains*, 1584, tav. 11, « Septizonium Severi », ricostruzione completamente fantastica.

Andrea Fulvio, *Antichità di Roma*, 1588, p. 146, piccola e rozza stampa, accompagnata da qualche notizia nel testo.

V.

Alla ricca serie delle rappresentazioni grafiche del Settizonio devono essere aggiunti i disegni a penna, i quali ora per la prima volta si pubblicano.

(*F. Bartolucci, fot.*).

Tav. I. — Disegno di M. van Heemskerck.
(Roma: Gabinetto Nazionale delle stampe, F. N. 3382).

(*F. Bartolucci, fot.*).

Tav. II. — Disegno di M. van Heemskerck.
(Roma: Gabinetto Nazionale delle stampe, F. N. 3381).

Essi nel 1897 furono acquistati sul mercato antiquario di Roma dal Gabinetto Nazionale delle Stampe, nel quale ora si conservano (F. N. 3382, 3381).

Misurano: il primo (tav. I) m. 0,16×0,295, il secondo (tav. II) m. 0,17×0,295. Il terzo (fig. 5) e il quarto (fig. 6) sono disegnati nello stesso foglio, al verso, del secondo.

Sono in buono stato: soltanto la tinta dell'inchiostro s'è quasi uniformente illanguidita.

Il primo, sul fregio della trabeazione, sovrastante al prim'ordine delle colonne, riproduce dell'antica iscrizione soltanto le lettere: C. TR. Tutto il resto del fregio è vuoto; cioè senza il seguito della iscrizione, che pure era ancora leggibile nel sec. XVI. Rispetto a questa particolarità soltanto, il disegno può dirsi non finito.

L'altro, sullo stesso fregio, reca, anzi che l'iscrizione antica, la firma dell'autore:

MARTIN. HEMSKERCK DELI

cioè *Martinus Heemskerck delineavit.*

Dobbiamo esser molto grati al capriccio un po' vanitoso dell'autore, che sostituendo il proprio nome al testo dell'epigrafe severiana ci ha risparmiato di doverci avventurare nel pelago infido — e spesso senza porto — delle attribuzioni ipotetiche.

Che anche l'altro disegno, non firmato, sia dell'Heemskerck non è a dubitare: anche la più fuggevole comparazione dei due disegni basta a dimostrarlo.

Conoscendo l'autore, è facile -- nel caso nostro — stabilire quando i disegni furono fatti. L'Heemskerck venne a Roma nell'estate del 1532 e vi si trattenne fino alla primavera del 1536. Ciò è stato con buoni argomenti provato dal Michaelis (1). Tra quei due termini cronologici è dunque da porre la data dei disegni. Per una maggior precisione di questa, mi sia concessa una sempliee ipotesi. Nel marzo del 1536 fervevano a Roma i preparativi per il solenne ingresso di Carlo V: la via di San Gregorio fu drizzata allora tagliando parte della vigna, entro la quale si ergeva il rudero del Settizonio. L'Heemskerck, che con altri artisti, preparava gli addobbi (2), può essere abbia tratto i disegni quando appunto il maestoso rudero fu posto in condizione di maggiore e migliore evidenza. Ma — ripeto — è una supposizione, verosimile, ma senza alcuna prova.

Pur con la data oscillante in un periodo di quattro anni, i due disegni sono — e per più riguardi — veramente preziosi. La maggior parte dei disegni anteriori o posteriori a questi, sono piuttosto schizzi ed appunti di architetti che hanno voluto prender nota delle proporzioni, delle particolarilà architettoniche dell'edificio. Anche le rappresentazioni — disegni o stampe — condotte con intendimento estetico, sono assai povera cosa a confronto di queste dell'Heemskerck. Nelle quali la minuta esattezza si unisce, anzi rende più manifesto uno squisito senso d'arte. L'effetto gradevolissimo, che ne risulta, non diminuisce affatto l'impressione di verità. Ambedue i disegni appariscono — come sono — presi dal vero, con la più scrupolosa fedeltà. I fusti delle colonne, alcuni scanalati, altri lisci, le basi, i capitelli corinzi, le sagome, anche le più sottili, delle trabeazioni, i lacunari scompartiti a croce e ornati di rosoni, ogni particolare architettonico è reso con evidenza e nello stato in cui era ridotto. Le strut-

(1) *Römische Skizzenbücher Marten van Heemskerck* (In *Jahrb. d. k. d. arch. Instituts*, VI, 1891, p. 131).

(2) LANCIANI, *Storia degli scavi*, II, p. 63.

ture medievali dei due piani superiori, con le finestre di varia forma e le feritoie e il posto di vedetta, sono ritratte in tutto il loro carattere di misere strutture, aggiunte al sontuoso edificio antico. Il che, nelle altre rappresentazioni, finora note, del Settizonio, è tutt'altro che evidente. In questi disegni dell' Heemskerck, lo stato di rovina di tutto l' imponente rudero, non è affatto attenuato, anzi, è reso — mi si passi la espressione abusata — col più crudo realismo. Come lo Scamozzi ci ha lasciato la più efficace descrizione della malaccorta costruzione antica e dello sfacelo del monumento, l' Heemskerck ce ne ha lasciato dell' una e dell' altro, la rappre-

Fig. 5. — Schizzo di M. van Heemskerck. — Gabinetto Naz. delle stampe di Roma.

sentazione grafica, ancor più convincente. Ciò basterebbe a dar valore storico a questi disegni.

Ma sotto questo riguardo, cioè come documento per la sroria del Settizonio, il secondo disegno è di singolare importanza. Esso è l'unico — tra le molte rappresentazioni finora note — che ci presenti il fianco settentrionale del monumento. Tale lato, a dir vero, ci è dato anche dal disegno di Vienna (1); ma questo è una ricostituzione condotta arbitrariamente; confrontato con quello dell' Heemskerck, il disegno di Vienna, perde ogni importanza. Si noti come l'anonimo, autore ei quest' ultimo, ha fatto divenire, il muro antico di massi squadrati, una parete ornata di bugnato quattrocentesco a punta di diamante! E le strutture medievali sono

(1) Vedi sopra § III, pag. 261 e fig. 4.

accomodate, lisciate, regolariziate per modo che formano corpo con le strutture antiche: come tali certo le ha scambiate l'autore. Il quale del resto ci ha lasciato nella pianta, assolutamente fantastica, un'altra prova della poca obbiettività con cui abbia studiato il monumento.

Il disegno dell'Heemskerck resta dunque un donumento unico e importante per la topografia e la storia. Esso, se non risolve, fornisce però un dato certo per la soluzione del problema del sito di S. Lucia. Di questa vetusta diaconia — di cui, abbiam visto, ci son pervenute troppo scarse notizie — quanti ne hanno parlato, si son limitati ad affermare che essa sorgeva presso il Settizonio (1). Come nella *Forma Urbis* del Lanciani, così nella pianta annessa alla recentissima edizione (1907) del primo volume della *Topographie* del Jordan, curata dall'Hülsen, la chiesa di S. Lùcia figura aderente al fianco settentrionale del Settizonio. Ora il disegno dell'Heemskerck, che rappresenta appunto tale lato, dimostra che nessun edificio si appoggiava al Settizonio. Quella collocazione dunque si dimostra ora inesatta. Io credo che la chiesa si debba discostare e di molto dal rudero del Settizonio, dal così detto Settizonio minore, ancora superstite nel sec. XVI, e debba esser collocata alla estremità opposta del monumento severiano, tra il così detto Settizionio maggiore e il Circo Massimo. Così press'a poco l'ha collocata l'Hülsen stesso, nella pianta dell'anonimo di Einsiedlen (2). E giudiziosamente, perchè appunto da quell'itinerario, risulta che chi veniva dalla via Appia, incontrava prima la chiesa di S. Lucia e poi il Settizonio. E per Settizonio, l'anonimo di Einsiedlen, intende, io credo, soltanto quello « maggiore », perchè di questo soltanto copiò l'epigrafe. Aggiungo che la indicazione di Pietro Mallio « S. Lucia in Circo, iuxta septisolium » mi fa ritenere che la chiesa fosse addossata alle costruzioni del Circo Massimo. Certo è che questa indicazione e il disegno dell'Heemskerck escludono che la chiesa sia sorta sul fianco nord del Settizonio « minore ».

Per la storia delle ultime vicende del Settizonio, il disegno dell'Heemskerck, è anche importante. Da esso, confrontato con l'altro, si può vedere che il rudero possedeva ancora, tra il 1532 e il 1536, ventidue colonne. Il numero di queste, nonostante la testimonianza del Fabricio (3), non si poteva finora accertare, mancando appunto una rappresentazione del lato nord. Ma Domenico Fontana, demolendo il Settizzonio, ne calò soltanto diciotto colonne. Anche qui il nostro disegno ci soccorre a spiegare l'enigma: esso ci mostra tutta la fiancata in tali pessime condizioni statiche che ci persuade ad ammettere, pur senz'altre prove, essere questa, in tutto o in parte, precipitata durante il mezzo secolo che corre dall'età del disegno, alla distruzione ultima del Settizonio. Della quale distruzione l'Heemskerck, con questi disegni ritraenti al vero le pessime condizioni del rudero, preparava inconsapevolmente, i migliori documenti a discolpa di Sisto V.

Il terzo disegno (fig. 5), ho già avvertito, si trova sullo stesso foglio, nella pagina opposta, del secondo. È uno schizzo, segnato con rapida ma sicura mano. Forse l'Heemskerck volle fissare per sè il ricordo di un punto di veduta, l'idea per un disegno da condursi poi a compimento con comodità.

È preso dall'interno del Circo Massimo, del quale, al piano inferiore, sono accennati i ruderi e le arcate del lato nord, ora non più esistenti. A destra è il

(1) Merita di esser ricordata per la sua singolarità, l'opinione del Baronio (*Ann.* ad a. 1084) che la chiesa stesse sulla sommità del Settizonio!

(2) Hülsen, *La pianta di Roma dell'anonimo einsidlense*, Roma, 1907.

(3) V. sopra a pag. 262.

settizonio, di cui i ruderi e la vegetazione nascondono il primo ordine delle colonne. A sinistra l'altura del Palatino, coronata da fabbriche, alla quale ascende una stradetta: la prosecuzione del Clivus Scauri, che rimaneva ancora riconoscibile fino a che nel 1893-94 sistemandosi il pendio orientale del monte ne fu distrutta ogni traccia. In mezzo si vedono gli archi dell'acquedotto della Claudia, di cui alcuni tuttora sussistono. In fondo chiude la scena la parte più alta del Colosseo.

La prospettiva aerea è così esatta che rende con evidenza la giustaposizione dei monumenti delineati. Si confronti l'abbozzo con la *Forma Urbis* del Lanciani e si ritroverà subito in questa tutto ciò che in quello è rappresentato.

Ma ciò che dà a questo frettoloso abbozzo un valore straordinario è il gruppo delle fabbriche, palatine che si ergono al di sopra e al di là dell'acquedotto. Con la solita perizia l'Heemskerck ci fa distinguere l'età delle strutture, ritraendo di queste, oltre che la forma, il carattere. Noi quì infatti vediamo che su arcuazioni

Fig. 6. — Schizzo di M. van Heemskerck. — Gabinetto Naz. delle stampe di Roma.

antiche è poggiato un gruppo di costruzioni, sormontate da un alta torre, completamente medievali, cui fa da sperone un'antica colonna col relativo epistilio. È l'unica rappresentazione — finora — del Palatino ridotto nel medioevo a fortezza! Il sito delle fabbriche e della torre medievali corrisponde ai grandiosi ruderi severiani ancora esistenti dietro la tribuna imperiale dello stadio: sito, che anche da altri indizi (1) si desume fosse fortificato nell'età di mezzo.

Nella stessa pagina vi è lo schizzo, riprodotto con la fig. 6, del quale dirò qualche parola, sebbene riguardi solo indirettamente il settizonio. Rappresenta una torricella medievale piantata sopra una costruzione arcuata antica. Ogni identificazione sarebbe impossibile se lo schizzo non fosse disegnato nella stessa pagina dell'altro, ripreso, abbiam visto, dall'interno del Circo Massimo. Conseguentemente mi par logico ricercare nelle vicinanze la torricella e le arcuazioni. Queste potrebbero essere dello stesso Circo. La ipotesi riceve conferma dal panorama del Wyngaerde (2)

(1) Lanciani, *Ruines a. Excav. of Rome*, p. 172-178.

(2) Pubblicato dall'Ashby in *Mél. d'arch. et d' hist.*, 1906, p. 179-193.

nel quale, sul margine della via dei Cerchi, al disotto delle costruzioni severiane palatine, non molto distante dallo sbocco del vicolo di s. Gregorio, è nettamente delineata una torricella medievale piantata su una delle arcuazioni del Circo. Se la identificazione che io propongo è, come a me pare, esatta, si deve riferire alla torricella, alle « griptae » e al terreno circostante un documento del 27 maggio 1494 già pubblicato dal Lanciani (1) di cui trascrivo la parte che a noi interessa:

« Dominus Petrus de Nigronibus habas monasterii sanctorum Gregorii et Andree « in Clivo Scauri locavit .....nobili Gabrieli de Rubeis romano civi de reg. pinee . . « . . . . certum terrenum sodum cum certis griptis subtus dictum terrenum « existentibus, incipientibus a rebus et griptis domini Marii de Mellinis cum quadam « ecclesia existente subtus dictum terrenum versus vineam ubi est quaedam turri- « cella magistri Guidonis de Viterbio........ quod terrenum et gripte site sunt in « urbe in loco qui dicitur Palazo maiure versus et contra ortos circhi quibus ab « uno latere est via que vadit ad griptas domini Marii de Mellinis, ab alio est « dicta vinea cum turricella, retro est dictum palatium maiore cum antiquitatibus « suis et res et gripte dicti domini abbatis et res dicti domini Marii..... ».

Le indicazioni topografiche sono così chiare, che non hanno bisogno di commenti: i monaci di s. Gregorio, possessori del versante palatino tra le fabbriche severiane e il Circo, affittano a Gabriele de Rossi (2) un terreno compreso fra una proprietà di Mario Mellini (3) e la vigna con la « turricella » di mastro Guido da Viterbo.

Concludo dunque: lo schizzo dell'Heemskerck rappresenta una torricella medievale piantata su arcuazioni del Circo Massimo: la stessa rappresentazione si ha nel panorama del Wyngaerde; alla fine del sec. XV torricella e arcuazioni erano comprese nella vigna di mastro Guido da Viterbo.

Ho detto che questo schizzo riguarda in qualche modo il Settizonio: la « turricella » infatti è un avanzo delle fortificazioni del Circo, le quali si congiungevano con quelle del Settizonio, ed insieme formavano un solo fortilizio, posseduto nel sec. XII dai Frangipani, che costituiva come un avamposto e un baluardo del Palatino.

Nel sec. XVI i disegnatori e gli incisori hanno rappresentato monumenti e ruderi quasi sempre spogli di quanto il medio evo vi aveva aggiunto e di cui pure dovevano esistere allora numerosi gli avanzi. E tale pregiudizio umanistico si è perpetuato: gli scavi e la sistemazione dei monumenti si sono finora condotti con un sistematico disprezzo per le memorie dell'età di mezzo, l'ignoranza delle quali è la sola giustificazione di tali metodi apposti ad ogni criterio storico. Intanto sta di fatto che pochissime vestigia conserva il Palatino delle sue vicende medievali, che pur non sono meno importanti delle antiche, e qualche avanzo che ancora rimane nelle immediate vicinanze del sito del settizonio è minacciato da nuove demolizioni.

Perciò oltre ogni dire preziosi sono questi disegni e abbozzi dell'Heemskerck, che ora per la prima volta si divulgano: i quali, presentandoci ancora un saggio di quanto l'ignoranza e l'incuria hanno distrutto, acquistano veramente valore di documenti storici e topografici.

Roma, gennaio 1909.

ALFONSO BARTOLI.

(1) LANCIANI, *St. d. Scavi,* I, 89-90.

(2) Notizie su Gabriele de Rossi, su la sua collezione antiquaria, su le sue relazioni con Raffaello, in LANCIANI, *St. d. scavi,* I, 166 e 176.

(3) La chiesetta attigua alla proprietà Mellini è S. Maria dei Cerchi, ridotta dal 1886 a mascalcia. Su questa chiesa e su Mario Mellini vedi LANCIANI, *St. d. scavi,* I, 90, 98 e 112.

DUE AFFRESCHI DI PERINO DEL VAGA NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI.

NELLA vita di Perino del Vaga il Vasari racconta: « Ne' medesimi tempi, avendo messer Marchionne Baldassini fatto murare una casa molto bene intesa da Antonio da Sangallo, vicino a S. Agostino, e desiderando che una sala che egli vi aveva fatta fusse dipinta tutta, esaminati molti di que' giovani, acciocchè ella fusse e bella e ben fatta; si risolvè dopo molti darla a Perino: con il quale convenutosi del prezzo, vi messe egli mano; nè da quella levò per altri l'animo, che egli felicissimamente la condusse a fresco. Nella quale sala fece uno spartimento a pilastri, che mettono in mezzo nicchie grandi e nicchie piccole: e nelle grandi sono varie sorti di filosofi, due per nicchia, ed in qualcuna un solo; e nelle minori sono putti ignudi, e parte vestiti di velo, con certe teste

Perino del Vaga. — La Giustizia di Zaleuco. — *Firenze*, R. Galleria degli Uffizi.

di femmine finte di marmo sopra alle nicchie piccole; e sopra la cornice che fa fine a' pilastri, seguiva un altro ordine, partito sopra il primo ordine con istorie di figure non molto grandi de' fatti de' Romani, cominciando da Romulo perfino a Numa Pompilio. Sonovi similmente vari ornamenti contrafatti di varie pietre di

marmi; e sopra il cammino di pietre, bellissimo, una Pace la quale abbrucia armi e trofei, che è molto viva » (1). Purtroppo il bel palazzo Sangallesco, in via delle Copelle presso S. Agostino, è oggi così deturpato e trasformato nel cortile e nelle stanze del primo piano, che è vano cercarvi le tracce delle decorazioni di Perino del Vaga. Il Clausse, nel libro sui San Gallo, a tal proposito notava: « Le premier étage du palais est actuellement occupé par différents locataires, les pièces primitives ont été recoupées par des cloisons, des papiers de tenture cachent la nudité des murs, et c'est à peine si l'on aperçoit encore, noircies par la fumée, le temps et l'usage, quelques gracieuses arabesques courant sur les frises au dessous du pla-

Perino del Vaga. — Tarquinio il Superbo fonda il tempio di Giove sul Campidoglio.
Firenze, R. Galleria degli Uffizi.

fond » (2). Ma non tutto quel che la fantasia dell'artista immaginò ad ornamento della bella sala è andato perduto. Nei magazzini degli Uffizi vennero fuori di recente, mentre si procedeva ad una generale verifica degli Inventari, due affreschi trasportati su tela, nei quali fu facile riconoscere la maniera di Perino. Ricercando poi nell'archivio della Galleria per accertare la provenienza delle due pitture, risultò che vi erano state mandate nell'agosto del 1881 dal Ministero della Pubblica Istruzione, che le aveva acquistate l'anno precedente da una signora Ersilia Appolloni. Detta signora fu erede dei Nizzica, già proprietari del palazzo Baldassini, e i due

(1) VASARI, *Vite,* ed. Milanesi, vol. V, pag. 598-599.
(2) CLAUSSE G., *Les San Gallo,* vol. II, Paris, 1902, p. 147.

affreschi furono staccati appunto da una sala di quel palazzo, nel 1830, sotto la sorveglianza di Vincenzo Camuccini (1). Non v'è dubbio che si tratta di due di quelle « istorie di figure non molto grandi de' fatti de' Romani » a cui accenna il Vasari. In uno degli affreschi è raffigurato Tarquinio il Superbo che fonda il tempio di Giove sul Campidoglio. Il pittore segue fedelmente il racconto di Tito Livio (2): il re, dopo aver riconquistato Gabii, si propone di abbattere i tempî e i sacelli eretti da Tito Tazio sul colle Tarpeio, per costruire nell'area rimasta libera il tempio di Giove. Gli uccelli, consultati dagli aruspici, permettono la demolizione di tutti i tempî, eccetto di quello del dio Termine. Ciò parve buono augurio di stabilità, come parve presagio di futura grandezza il ritrovamento di una testa umana mentre si scavavano le fondamenta del nuovo tempio: « caput humanum

Domenico Beccafumi. — La Giustizia di Zaleuco. — *Siena*, Palazzo Pubblico.

integra facie aperientibus fundamenta templi dicitur apparuisse, quae visa species haud per ambages arcem eam imperii caputque rerum fore portendebat » (3). Il secondo affresco dal tempo dei re romani ci riporta a quello, non meno favoloso, dei primi legislatori, e ci offre un esempio di equità che agli antichi sembrò memorabile. Così lo racconta Valerio Massimo (4): « Zaleucus urbe Locrensium a se saluberrimis atque utilissimis legibus munita, cum filius eius adulteri crimine damnatus secundum ius ab ipso constitutum utroque oculo carere deberet, ac tota civitas in honorem patris necessitatem poenae adulescentulo remitteret, aliquamdiu repugnavit. Ad ultimum popoli precibus evictus suo prius, deinde filii

(1) Archivio delle RR. Gallerie di Firenze, an. 1881, posizione 1ª, inserto 192.

(2) *Ab Urbe condita*, I, cap. 55.

(3) L'affresco è largo m. 1,58, alto m. 1,32. Porta il numero 4538 della verifica del 1906. Nel plinto della colonna di sinistra si legge: TARQVIN...

(4) *Factorum et dictorum memorabilium*, lib. VI, cap. V, 3.

oculo eruto usum videndi utrique reliquit » (1). Lo stesso fatto rappresentò il Beccafumi nella sala del Concistoro nel palazzo della Repubblica, a Siena: « nella prima storia è Seleuco prencipe, il quale fece cavare un occhio a sè ed uno al figliuolo per non violare le leggi, dove molti gli stanno intorno pregando che non voglia essere crudele contra di sè e del figliuolo, e nel lontano è il suo figliuolo che fa violenza a una giovane, e sotto vi è il suo nome in uno epitaffio » (2). Da un confronto col Beccafumi appare facilmente la superiorità di Perino del Vaga nel comporre storie di diverse figure, onde si meritò le lodi del Vasari e dei coetanei. Molte delle opere che il rapido pennello tracciò ci furono invidiate dal tempo e dall'in-

Perino del Vaga. — Disegno per la decorazione del palazzo Baldassini.
Firenze, R. Galleria degli Uffizi.

curia, sicchè a noi quelle lodi possono sembrare soverchie. Le due pitture strappate alle pareti del bel palazzo cinquecentesco e divise dalle decorazioni che le contornavano, hanno perso certamente molto del loro valore. A chi voglia farsi un'idea dell'insieme gioverà forse il disegno di Perino che qui si riproduce per la prima volta e che il Milanesi (3) congetturò servisse per una delle minori pareti della sala dove, sopra il cammino, era « una Pace, la quale abbrucia armi e trofei, che è molto viva ».

Giovanni Poggi.

(1) L'affresco è largo m. 1,97, alto m. 1,48. Porta il numero 4529 della verifica del 1906.
(2) Vasari, *Vite*, ed. cit., V, p. 642. Il Beccafumi aveva già trattato un soggetto simile nella sala del palazzo già Agostini oggi Bindi-Sergardi in Siena: ibid. p. 639.
(3) Vasari, *Vite*, ed. cit., V, p. 598, nota 2.

ATTI PARLAMENTARI

Legge 20 giugno 1909, per le antichità e le belle arti.

VITTORIO EMANUELE III

PER GRAZIA DI DIO E PER VOLONTÀ DELLA NAZIONE RE D'ITALIA.

Il Senato e la Camera dei deputati hanno approvato:

Noi abbiamo sanzionato e promulghiamo quanto segue:

ART. 1. — Sono soggette alle disposizioni della presente legge le cose immobili e mobili che abbiano interesse storico, archeologico, paletnologico o artistico.

Ne sono esclusi gli edifici e gli oggetti d'arte di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquant'anni.

Tra le cose mobili sono pure compresi i codici, gli antichi manoscritti, gli incunabuli, le stampe e incisioni rare e di pregio e le cose d'interesse numismatico.

ART. 2. — Le cose di cui all'articolo precedente sono inalienabili quando appartengono allo Stato, a Comuni, a Provincie, a fabbricerie, a confraternite, a enti morali ecclesiastici di qualsiasi natura e ad ogni ente morale riconosciuto.

Il Ministero della pubblica istruzione, su le conformi conclusioni del Consiglio superiore per le antichità e belle arti, istituito con la legge 27 giugno 1907, n. 386, potrà permettere la vendita e la permuta di tali cose da uno a un altro degli enti sopra nominati quando non derivi danno alla loro conservazione e non ne sia menomato il pubblico godimento.

ART. 3. — I sindaci, i presidenti delle Deputazioni provinciali, i fabbriceri, i parroci, i rettori di chiese, ed in generale tutti gli amministratori di enti morali presenteranno al Ministero della pubblica istruzione, secondo le norme che saranno sancite nel regolamento, l'elenco descrittivo delle cose di cui all'art. 1 di spettanza dell'ente morale da loro amministrato.

ART. 4. — Il Ministero della pubblica istruzione, sentito il parere della Giunta del Consiglio superiore per le antichità e le belle arti, ha facoltà di provvedere, ove occorra, all'integrità e alla sicurezza delle cose previste nell'art. 2, facendole trasportare e custodire temporaneamente in pubblici Istituti.

In caso di urgenza il Ministero potrà procedere ai provvedimenti conservativi di cui sopra anche senza parere della Giunta suddetta, ma gl'interessati potranno richiamarsi al Consiglio superiore.

Sentito il parere della Giunta del Consiglio superiore, il Ministero ha anche la facoltà di far restaurare, ove occorra, le predette cose e di adottare tutte le provvidenze idonee ad impedirne il deterioramento. Le spese saranno a carico dell'ente proprietario, se ed in quanto l'ente medesimo sia in grado di sostenerle.

Contro il giudizio sulla necessità della spesa e la possibilità dell'ente a sostenerla è dato ricorso alla V sezione del Consiglio di Stato.

ART. 5. — Colui che come proprietario o per semplice titolo di possesso detenga una delle cose di cui all'art. 1, della quale l'autorità gli abbia notificato, nelle forme che saranno stabilite dal regolamento, l'importante interesse, non può trasmetterne la proprietà o dimetterne il possesso senza farne denuncia al Ministero della pubblica istruzione.

ART. 6. — Il Governo avrà il diritto di acquistare la cosa al medesimo prezzo stabilito nel contratto di alienazione. Questo diritto dovrà essere esercitato entro due mesi dalla data della denuncia; il termine potrà essere prorogato fino a quattro mesi quando per la simultanea offerta di più cose il Governo non abbia in pronto le somme necessarie agli acquisti.

Durante questo tempo il contratto rimane sottoposto alla condizione risolutiva dell'esercizio del diritto di prelazione e l'alienante non potrà effettuare la tradizione della cosa.

ART. 7. — Le cose di che all'art. 5, siano mobili o immobili, qualora deteriorino o presentino pericolo di deterioramento e il proprietario non provveda ai necessari restauri in un termine assegnatogli dal Ministero dell'istruzione pubblica, potranno essere espropriate.

Il diritto di tale espropriazione spetterà oltre che allo Stato, alle Provincie ed ai Comuni, anche agli enti che abbiano personalità giuridica e si propongano la conservazione di tutte le cose in Italia, ai fini della cultura e del godimento pubblico.

ART. 8. — E' vietata l'esportazione dal Regno delle cose che abbiano interesse storico, archeologico o artistico tale che la loro esportazione costituisca un danno grave per la storia, l'archeologia o l'arte ancorchè per tali cose non sia stata fatta la diffida di cui all'art. 5.

Il proprietario o possessore delle cose di che all'art. 1°, il quale intende esportarle, dovrà farne denunzia all'Ufficio di esportazione, il quale giudicherà, in numero di tre funzionari a ciò preposti, sotto la loro personale responsabilità, se sono della natura di quelle di cui è vietata l'esportazione come sopra.

Nel caso di dubbio da parte dell'Ufficio o di contestazione da parte di chi chiede la esportazione intorno alla natura delle cose presentate all'esame dell'Ufficio, la risoluzione del dubbio o della contestazione sarà deferita al Consiglio superiore.

ART. 9 — Entro il termine di due mesi che può essere prorogato a quattro per la ragione di cui all'art. 6, il Governo potrà acquistare la cosa denunciata per l'esportazione. L'acquisto seguirà al prezzo dichiarato dall'esportatore, e la cosa, durante il termine anzidetto, sarà custodita a cura del Governo.

Se però si riscontrino nella cosa le qualità per cui a norma del precedente articolo, è vietata l'esportazione e il Governo intenda addivenirne all'acquisto, avrà facoltà, quando l'offerta non venga accettata e ove l'esportatore vi consenta, di provocare il giudizio di una Commissione peritale, la quale determinerà il prezzo ponendo a base della stima il valore della cosa all'interno del Regno. Quando il prezzo determinato dalla Commissione peritale non sia accettato dalle parti, ovvero quando l'esportatore non acconsenta di addivenire al giudizio dei periti o comunque il Governo non acquisti la cosa, essa verrà restituita al proprietario col vincolo di non esportarla e di mantenerla secondo le norme stabilite dalla presente legge e dal relativo regolamento.

La Commissione peritale di cui sopra sarà nominata per metà dall'esportatore e per metà dal Ministero dell'istruzione. Quando si abbia parità di voti deciderà un arbitro scelto di comune accordo, e dove tale accordo manchi, l'arbitro sarà nominato dal primo presidente della Corte d'appello.

Art. 10. — Indipendentemente da quanto è stabilito nelle leggi doganali, l'esportazione di qualunque cosa di cui all'art. 1°, è soggetta ad una tassa progressiva applicabile sul valore della cosa, secondo la tabella annessa alla presente legge.

Il valore è stabilito in base alla dichiarazione dell'esportatore riscontrata con la stima degli uffici di esportazione.

In caso di dissenso il prezzo è determinato da una Commissione nominata come è detto sopra. La stima sarà fatta coi criteri di che all'articolo precedente; ma il giudizio dei periti sarà definitivo e non soggetto a richiamo, così da parte dell'esportatore come del Governo.

Art. 11. — La tassa di esportazione non è applicabile alle cose importate da paesi stranieri, qualora ciò risulti da certificato autentico, secondo le norme da prescriversi dal regolamento purchè la riesportazione non avvenga oltre il termine di cinque anni, e salvi i diritti acquisiti avanti alla promulgazione della presente legge.

Questo termine sarà prorogato di cinque in cinque anni, alla sua scadenza, su richiesta degli interessati.

Art. 12. — Le cose previste nell'art. 2 non potranno essere demolite, rimosse, modificate, nè restaurate senza l'autorizzazione del Ministero della pubblica istruzione.

Contro il rifiuto dell'autorizzazione è dato ricorso all'autorità giudiziaria.

Art. 13. — La stessa disposizione è applicabile alle cose di cui all'art. 5, immobili per natura o reputate tali per destinazione a norma dell'art. 414 del Codice civile, quando sono di proprietà privata.

Contro il rifiuto del Ministero è dato ricorso all'autorità giudiziaria.

Art. 14. — Nei Comuni, nei quali si trovano cose immobili soggette alle disposizioni della presente legge, possono essere prescritte, nei casi di nuove costruzioni, ricostruzioni, piani regolatori, le distanze, le misure e le altre norme necessarie allo scopo che le nuove opere non danneggino la prospettiva o la luce richiesta dai monumenti stessi.

Art. 15. — Il Governo può eseguire scavi per intenti archeologici in qualunque punto del territorio dello Stato, quando con decreti del Ministero della pubblica istruzione ne sia dichiarata la convenienza.

Il proprietario del fondo, ove si eseguiscono gli scavi, avrà diritto a compenso per il lucro mancato e per il danno che gli fosse derivato. Ove il detto compenso non possa fissarsi amichevolmente, esso sarà determinato con le norme stabilite dagli articoli 65 e seguenti della legge 25 giugno 1865, n. 2359, in quanto siano applicabili.

Le cose scoperte appartengono allo Stato. Di esse sarà rilasciata al proprietario del fondo una quarta parte, oppure il prezzo equivalente, a scelta del Ministero della pubblica istruzione. Il valore delle cose verrà stabilito come all'art. 9; ma il giudizio dei periti sarà definitivo, salvo il richiamo al Consiglio superiore.

Invece del compenso di cui al secondo comma, il Governo potrà rilasciare al proprietario del fondo, che ne faccia richiesta, una maggior quota delle cose scoperte, o anche la loro totalità, quando esse non siano giudicate necessarie per le collezioni dello Stato.

Art. 16. — Ove il Governo lo creda opportuno, potrà espropriare i terreni in cui dovranno eseguirsi gli scavi.

La stessa facoltà gli compete quando occorra provvedere così alla conservazione di ruderi e di monumenti, venuti in luce casualmente o in seguito a scavi, come alla delimitazione della zona di rispetto e alla costruzione di strade di accesso.

La dichiarazione di pubblica utilità di tale espropriazione, previo parere del Consiglio superiore per le antichità e belle arti, è fatta con decreto Reale su proposta del Ministro della pubblica istruzione, nel modo indicato all'art. 12 della legge 25 giugno 1865, n. 2359, e il prezzo dello stabile da espropriarsi sarà determinato con le norme del capo IV (titolo I), di detta legge.

Nella stima del fondo non sarà però tenuto conto del presunto valore delle cose di interesse archeologico, che si ritenga potervisi rinvenire.

Art. 17. — Potrà il Ministero della pubblica istruzione concedere a enti ed a privati licenza di eseguire ricerche archeologiche, purchè essi si sottopongano alla vigilanza degli ufficiali dell'Amministrazione e osservino tutte le norme che da questa saranno imposte nell'interesse della scienza.

Delle cose scoperte sarà rilasciata agli enti o ai privati la metà oppure il prezzo equivalente alla metà, a scelta del Ministero della pubblica istruzione. Il valore delle cose sarà stimato come all'articolo 15.

La licenza sarà immediatamente ritirata ove non si osservino le prescrizioni di cui nella prima parte di questo articolo.

Il Governo potrà pure revocare la licenza, quando voglia sostituirsi ai detti enti o ai privati nella iniziativa o nella prosecuzione dello scavo. In tale caso però dovrà concedersi ad essi il rimborso delle spese per gli scavi già eseguiti, senza pregiudizio della eventuale partecipazione loro, nella misura sopraindicata, alle cose che fossero già state scoperte al momento della revoca della licenza.

Potrà il Ministro, sul conforme parere del Consiglio superiore delle antichità e belle arti, consentire che tutte le cose scavate rimangano in proprietà di Provincie o di Comuni che siano proprietari di un museo.

ART. 18. — Tanto il fortuito scopritore di oggetti di scavo o di resti monumentali, quanto il detentore di essi debbono farne immediata denuncia all'autorità competente e provvedere alla loro conservazione temporanea lasciandoli intatti fino a quando non siano visitati dalla predetta autorità.

Trattandosi di oggetti di cui non si possa altrimenti provvedere alla custodia potrà lo scopritore rimuoverli per meglio guarentirne la sicurezza e la conservazione fino alla visita di cui sopra.

Il Ministero della pubblica istruzione li farà visitare entro trenta giorni dalla denuncia.

Delle cose scoperte fortuitamente sarà rilasciata la metà o il prezzo equivalente, a scelta del Ministero della pubblica istruzione, al proprietario del fondo, fermi stando i diritti riconosciuti al ritrovatore dal Codice civile verso il detto proprietario.

ART. 19. — Le stesse facoltà spetteranno al Governo allorchè si tratti di cose scoperte in seguito a scavi di cui fosse stata concessa licenza a istituti o cittadini stranieri o che da loro fossero state fortuitamente scoperte: e qualora il Governo ritenga di poter rilasciare a detti istituti o cittadini stranieri parte delle cose scoperte a norma dei due precedenti articoli, esse non potranno venire esportate dal territorio dello Stato, ma dovranno essere mantenute in condizioni da giovare alla pubblica cultura in Italia, qualora siano di quelle di che al primo comma dell'art. 8.

ART. 20. — Per le licenze di scavo concedute anteriormente alla promulgazione della presente legge e per le ricerche archeologiche comunque intraprese a tale epoca dallo Stato, da Enti o da privati varranno le norme della legge 12 giugno 1902, n. 185.

ART. 21. — La riproduzione delle cose di cui all'art. 1°, che siano di proprietà dello Stato, quando sia di volta in volta permessa, andrà soggetta alle norme e alle condizioni da stabilirsi nel regolamento.

ART. 22. — L'introito della tassa d'ingresso alle gallerie ed ai musei del Regno è destinato interamente a beneficio dei singoli Istituti da cui proviene. Gli Istituti, il cui introito superi ventimila lire, non avranno più alcun assegno a titolo di dotazione, e il fondo relativo si devolverà ad esclusivo vantaggio degli Istituti che hanno proventi minori.

Le somme rimaste disponibili alla chiusura dell'esercizio finanziario sul capitolo « Musei, gallerie, scavi di antichità e monumenti — Spese da sostenersi con la tassa d'entrata » saranno conservate fra i residui anche se non impegnate, e sul fondo complessivo delle assegnazioni di competenza e dei residui potranno imputarsi tanto le spese di competenza propria dell'esercizio, quanto le spese residue, senza distinzione dell'esercizio cui le spese stesse si riferiscono, purchè pertinenti ai fini della presente legge e di quella del 27 maggio 1875.

ART. 23. — Alla denominazione del capitolo inscritto nel bilancio del Ministero della pubblica istruzione agli effetti dell'art. 3 della legge 27 giugno 1903, n. 242, con lo stanziamento di L. 300.000, è sostituita la seguente: « Somme da versarsi al conto corrente istituito presso la Cassa depositi e prestiti per l'acquisto eventuale di cose d'arte e d'antichità ».

In aumento a tale capitolo verranno altresì portate, mediante decreto del ministro del tesoro, le somme corrispondenti ai proventi ottenuti dalla vendita di pubblicazioni ufficiali, fotografie ed altre riproduzioni di cose di antichità e d'arte, dall'applicazione delle tasse, delle pene pecuniarie e delle indennità stabilite dalla presente legge.

ART. 24. — Presso la Cassa depositi e prestiti è aperto un conto corrente fruttifero intestato al Ministero della pubblica istruzione, al quale dovranno affluire:

a) la somma di L. 1,000.000, già versata in conto corrente fruttifero presso la Cassa depositi e prestiti in virtù dell'art. 3 della legge 14 luglio 1907, n. 500;

b) gli interessi della rendita consolidata di L. 4,000,000 regolarmente versati alla Cassa stessa, a norma della legge summentovata. Detti interessi verranno riscossi alle scadenze semestrali a cura della Cassa dei depositi e prestiti;

c) le somme stanziate e da stanziarsi in bilancio come all'art. 23;

d) gli interessi da liquidarsi annualmente sul credito del conto corrente;

e) le somme che da enti morali o da privati vengono destinate ad accrescere il fondo di che al comma *c*.

ART. 25. — Il Ministero della pubblica istruzione ha facoltà di disporre degli interessi di cui al comma *b* dell'articolo precedente e degli interessi delle somme di cui al comma *e*, al fine di contrarre mutui e costituire rendite vitalizie destinate agli acquisti di cui alla legge 14 luglio 1907, num. 500.

Gli interessi su detti mutui e l'ammontare delle rendite vitalizie non potrà mai superare complessivamente le somme disponibili secondo il comma precedente.

ART. 26. — Col regolamento si determinano le norme con le quali, sentito il Consiglio superiore delle antichità e belle arti, si puó procedere a detti acquisti con mutui o costituzione di rendite vitalizie.

ART. 27. — Il Ministero della pubblica istruzione potrà valersi del credito risultante dal conto corrente istituito presso la Cassa dei depositi e prestiti per gli eventuali acquisti di cui alla presente legge e a quella del 14 luglio 1907, n. 500, prelevando da esso, mediante appositi decreti, le somme all'uopo occorrenti.

Però dalla somma di L. 1,000,000 versata al conto corrente suddetto, potrà il Ministero della pubblica istruzione prelevare non oltre L. 700,000 nell'esercizio finanziario 1909-910 e L. 300,000 nel 1910-911, con facoltà di valersi negli esercizi successivi delle somme non prelevate precedentemente.

ART. 28. — Le somme prelevate dal conto corrente a norma del precedente articolo verranno versate in tesoreria con imputazione ad uno speciale capitolo del bilancio dell'entrata con la denominazione: « Somme prelevate dal conto corrente con la Cassa dei depositi e prestiti costituito

dalle assegnazioni destinate all'acquisto di cose d'arte e di antichità », e inscritte, mediante decreto del ministro del tesoro, ad apposito capitolo del bilancio della pubblica istruzione con la denominazione: « Acquisto di cose d'arte e di antichità ».

A carico del detto capitolo verrà altresì imputato pel residuo debito il pagamento dell'annua somma di L. 100,000, di cui all'art. 2, comma terzo, della legge 9 giugno 1901, n. 203, concernente l'acquisto del museo Boncompagni-Ludovisi.

ART. 29. — Le alienazioni, fatte contro i divieti contenuti nella presente legge, sono nulle di pieno diritto.

ART. 30. — Gli amministratori e gli impiegati degli enti morali, che abbiano trasgredito alle disposizioni dell'art. 2 sono puniti con multa da 200 a 10,000 lire.

ART. 31. — L'omissione della denuncia di cui all'art. 5 o la violazione delle disposizioni di cui al secondo comma dell'art. 6 sono punite con multa da 500 a 10,000 lire.

ART. 32. — Senza pregiudizio di quanto si dispone per i casi di cui al successivo articolo, se per effetto della violazione degli articoli 2, 5 e 6 la cosa non si può più rintracciare o è stata esportata dal Regno, il trasgressore dovrà pagare un'indennità equivalente al valore della cosa. L'indennità, nel caso di violazione dell'art. 2, potrà essere devoluta all'ente danneggiato.

ART. 33. — Sarà considerato contrabbando e come tale punito a norma degli articoli 97 a 107, 109 e 110 del testo unico della legge doganale, approvato con R. decreto 26 gennaio 1896, n. 20, l'esportazione consumata o tentata delle cose di cui nella presente legge:

a) quando la cosa non sia presentata alla dogana;

b) quando la cosa sia presentata, ma con falsa dichiarazione o nascosta o frammista ad oggetti di altro genere, in modo da far presumere il proposito di sottrarla alla licenza di esportazione e al pagamento della tassa relativa.

La cosa sarà inoltre confiscata a favore dello Stato, o, qualora concorra il caso di violazione all'art. 2 della presente legge, dell'ente direttamente danneggiato. Ove non sia più possibile d'impossessarsene, saranno applicabili le disposizioni di cui all'articolo precedente.

La ripartizione delle multe sarà fatta nel modo che verrà stabilito dal regolamento per l'esecuzione della presente legge.

ART. 34. — Alle violazioni degli articoli 12 e 13 è applicabile la multa indicata nell'art. 31.

Se il danno è in tutto o in parte irreparabile il trasgressore dovrà pagare un'indennità equivalente al valore della cosa perduta od alla diminuzione del suo valore.

ART. 35. — Le violazioni degli articoli 17 e 18 sono punite con la multa da 1000 a 2000 lire e in caso di danni in tutto o in parte irreparabili si applicherà la disposizione del capoverso dell'articolo precedente.

Le cose rinvenute sono confiscate.

ART. 36. — L'amministratore dell'ente morale che, entro il termine di tre mesi, prorogabile a nove, dall'invito direttogli dal Ministero della pubblica istruzione, non presenterà l'elenco delle cose di che all'art. 3 o presenterà una denuncia dolosamente inesatta, sarà punito nel primo caso con la multa da 200 a 10,000 lire e nel secondo con la multa da 1000 a 10,000 lire.

ART. 37. — Alle pene di cui agli articoli 30 e 31 soggiace altresì il compratore quando sia a conoscenza dei divieti quivi menzionati.

Se il fatto è imputabile a più persone, queste sono tenute in solido al pagamento dell'indennità.

Qualora per lo stesso fatto si incorra anche in sanzioni penali stabilite da altre leggi, si applicano le disposizioni di cui all'art. 77 del Codice penale.

ART. 38. — Quando nella presente legge si fa richiamo al Consiglio superiore si intende designata quella sezione che è competente a conoscer per ragioni di materia.

ART. 39. — Con regolamento da approvarsi con decreto Reale, sentito il parere del Consiglio di Stato, saranno determinate le norme per l'esecuzione della presente legge.

Fino a quando detto regolamento non avrà vigore varranno, agli effetti degli articoli 5, 6, 7, e 13 della presente legge, le notificazioni di pregio fatte a norma della legge 12 giugno 1902, n. 185 e del relativo regolamento.

ART. 40 — Sono abrogate le leggi 12 giugno 1902, n. 185, 27 giugno 1903, n. 242, e 2 luglio 1908, n. 396, e tutte le altre disposizioni in materia, salvo quanto è stabilito con l'art. 4 della legge 28 giugno 1871, n. 286, con gli articoli 2 e 3 della legge 14 luglio 1907, n. 500, e nelle leggi 8 luglio 1883, n. 1461, e 7 febbraio 1892, n. 31.

ART. 41. — Le tasse di esportazione sono applicate secondo la seguente tabella:

Sulle prime L. 5000 il 5 per cento
Sulle seconde » » il 7 »
Sulle terze » » il 9 »
Sulle quarte » » l' 11 »

e così di seguito fino a raggiungere con l'intera tassa il 20 per cento del valore della cosa esportata.

ART. 42. — È data facoltà al Governo del Re di coordinare in testo unico questa legge e le altre sulla medesima materia.

Ordiniamo che la presente, munita del sigillo dello Stato, sia inserta nella raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, mandando a chiunque spetti di osservarla e di farla osservare come legge dello Stato.

Data a Roma, addì 20 giugno 1909.

VITTORIO EMANUELE

RAVA — CARCANO — ORLANDO.

Visto, *Il guardasigilli:* ORLANDO.

ATTI UFFICIALI

Regolamento per la R. Scuola archeologica italiana in Atene.

1. È istituito in Grecia, con sede in Atene, un Istituto italiano di archeologia col nome di « R. Scuola archeologica italiana di Atene ».

2. Scopo della scuola è di promuovere l'alta coltura archeologica della nazione, di fornire ai licenziati della R. scuola italiana di archeologia di Roma e ai laureati nelle discipline classiche delle Università e degli Istituti superiori d'istruzione italiani il mezzo di perfezionarsi negli studi di archeologia in generale e delle antichità greche in particolare, e di prendere parte all'esplorazione archeologica dell'Oriente ellenico con viaggi, ricerche e scavi. Essa servirà inoltre come centro e stazione agli archeologi italiani che si recheranno in Grecia per studi speciali, sarà il punto di convegno fra dotti italiani e dotti greci, il mezzo di favorire e cementare i rapporti scientifici fra le due nazioni che hanno comuni i vincoli e le tradizioni della civiltà classica.

3. A capo della scuola di Atene starà un direttore, scelto e nominato dal Ministero della pubblica istruzione, tra i funzionari dell'Amministrazione archeologica dello Stato o tra i professori effettivi di discipline archeologiche ed affini.

Il direttore conserverà il suo stipendio ed avrà un assegno annuo di lire seimila a titolo di indennità e spese di rappresentanza. Egli avrà l'amministrazione dell'Istituto, dirigerà i lavori e i viaggi degli alunni, terrà ogni anno un ciclo di conferenze nella scuola e nei musei, e accompagnerà, all'occorrenza, gli studenti nella visita dei monumenti e degli scavi.

Nel mese di luglio di ogni anno presenterà al Ministero un rapporto sull'opera scientifica e sulla gestione economica della scuola.

4. A cura del Ministero si provvederà a che di tempo in tempo qualche docente di materie archeologiche nelle Università del Regno sia mandato in Grecia e venga accolto temporaneamente nella scuola colla missione di tenere sul luogo qualche corso speciale di conferenze per gli alunni della scuola stessa.

5. Studenti della scuola archeologica italiana in Atene saranno gli alunni retribuiti di terzo anno della scuola italiana di archeologia di Roma, nonchè quelli che, ottenuta la laurea in lettere in altre Università e passata una prova da sostenersi innanzi alla scuola di Roma o presso le singole facoltà di lettere, con eventuale assegno o a proprie spese vorranno recarsi in Atene per studi di perfezionamento nel campo delle antichità e degli studi classici. A tal uopo, sui fondi della scuola verranno eventualmente prelevate L. 3000 annue per due borse di L. 1500 ciascuna da servire a due giovani per un semestre di studio.

6. Il direttore e gli alunni retribuiti avranno l'abitazione nello stabile della scuola. Subordinatamente al numero dei locali disponibili avranno l'abitazione nella scuola anche i professori che eventualmente venissero inviati in Atene a tenore dell'art. 4 e gli studenti soprannumerari, ossia quelli che venissero senza assegno.

7. Alla scuola sarà annessa una biblioteca. Questa si verrà formando col destinare all'uopo una parte della dotazione annua della scuola.

8. Nei lavori di esplorazione e di scavo condotti dalla scuola il direttore si varrà dell'opera e del concorso degli alunni, servendo ad essi di guida nei luoghi ove egli stesso farà le esplorazioni e gli scavi od anche affidando loro scavi e ricerche speciali.

Roma, 9 maggio 1909.

Visto, d'ordine di Sua Maestà :

Il ministro della pubblica istruzione
RAVA.

Il ministro degli esteri
TITTONI.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

TOSCANA.

FIRENZE. — Museo archeologico. — Il Consiglio Superiore per le antichità e le belle arti, nell'ultima sessione delle sue adunanze proponeva al Ministro della Pubblica Istruzione di acquistare per il Museo archeologico di Firenze due forme aretine, per il prezzo di lire millecinquecento, e quindici importanti monete per il prezzo complessivo di lire millecentonovantacinque. L'on. Rava, accogliendo la proposta, ha ordinato l'acquisto delle forme e delle monete.

MARCHE.

ANCONA. — Acquisto di antichità per il Museo. — Accogliendo la proposta della competente Sezione del Consiglio Superiore per le antichità e le belle arti, il Ministro on. Rava ha deliberato di acquistare per il prezzo di lire millecento le suppellettili funebri venute in luce in alcuni scavi eseguiti nel fondo Cesaroni in Ancona, destinandole al Museo archeologico di quella città.

FOSSOMBRONE. — Museo Civico. — Il Ministro della Pubblica Istruzione, on. Rava, ha concesso un sussidio di lire trecento al Museo Civico di Fossombrone.

ROMA.

ROMA. — Galleria Nazionale. — Alla vendita degli oggetti di antichità provenienti dalla collezione Ferroni, fu acquistato per la Galleria Nazionale di Roma un bozzetto del Bernini rappresentante un angelo.

— **Museo Nazionale. —** Il barone Carlo Fasciotti, già nostro Console generale alla Canea, ha offerto in dono al Museo Nazionale romano un pregevolissimo gruppo di novantaquattro monete bizantine, greche e veneziane, da lui raccolte a Creta, in Grecia e nell'Asia minore.

PROVINCIE MERIDIONALI.

NAPOLI. — Museo Nazionale. — Nella vendita all'asta pubblica degli oggetti d'arte provenienti dalla collezione Ferroni, il Ministero della Pubblica Istruzione ha acquistato per il prezzo di lire duemilaottocentosessanta una statuetta in bronzo, e per il prezzo di lire duemilacentotto un bacino di bronzo con idoletto. Entrambe queste opere d'arte furono destinate al Museo Nazionale di Napoli.

MONUMENTI.

VENETO.

TREVISO. — Loggia dei Cavalieri. — L'ufficio tecnico municipale di Treviso compilò, d'accordo con la Soprintendenza dei monumenti del Veneto, il progetto per il restauro della Loggia dei Cavalieri. Per l'esecuzione dell'importante lavoro, la cui spesa è preventivata in lire 28000, l'on. Rava, ministro della Pubblica Istruzione, ha destinato un contributo di lire novemilatrecentotrentatre.

EMILIA E ROMAGNE.

PIACENZA. — Chiesa di S. Sisto. — Come contributo alla spesa necessaria per la rinnovazione del pavimento alla Chiesa di S. Sisto in Piacenza, il Ministero ha stabilito di versare la somma di lire cinquecento.

PARMA. — Riparazioni alla cupola del Duomo. — Per l'esecuzione di alcune necessarie opere di restauro alla cupola del Duomo di Parma, il Ministero della Pubblica Istruzione ha erogata la somma di lire millequattrocentoquindici.

VICOFERTILE. — Chiesa arcipretale. — Un sussidio di lire ottocento fu concesso alla Fabbriceria di Vicofertile per rendere possibile l'esecuzione di importanti lavori di restauro nella chiesa arcipretale.

PIEVE DI CENTO. — Oratorio della SS. Trinità. — Per importanti lavori da compiersi nell'oratorio della SS. Trinità a Pieve di Cento è stata destinata la somma di lire duemila.

TOSCANA.

FIRENZE. — Oratorio di S. Iacopo in Campo Corbolini. — Quale concorso nella spesa dei restauri all'Oratorio di S. Iacopo in Campo Corbolini a Firenze, il Ministero ha concesso un contributo di lire trecento.

VOLTERRA. — L'on. Rava, Ministro della Pubblica Istruzione, ha destinata la somma di lire trecento per il restauro del muro etrusco della Guardiola in Volterra.

SIENA. — Chiesa di S. Maria dei Servi. — Il Ministero ha concesso un sussidio di lire duecento quale concorso nella spesa per i restauri di un importante affresco esistente nella Chiesa parrocchiale di S. Maria dei Servi in Siena.

COMPAGNATICO. — Chiesa di S. Michele a Paganico. — Altre lire seicento furono dal Ministro Rava assegnate per il restauro della Chiesa di S. Michele a Paganico in quel di Siena.

ROCCALBEGNA. — Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo. — Fu assegnata la somma di lire duecento per restauri alla Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo a Roccalbegna.

MONTERONI D'ARBIA. — Chiesa di S. Michele Arcangelo. — Per l'esecuzione dei restauri dell'altare esistente nella Chiesa di S. Michele Arcangelo a Ponte a Tresca, il Ministero ha destinate lire trecentocinquanta.

ASCIANO. — Chiesa di S. Francesco. — Il Ministero della Pubblica Istruzione contribuisce con la somma di lire millesettecento per il consolidamento della facciata della Chiesa di S. Francesco in Asciano.

MARCHE E UMBRIA.

FABRIANO. — Restauri al palazzo del Podestà. — Essendosi manifestata la necessità di eseguire urgenti riparazioni nel palazzo del Podestà in Fabriano, il Ministero della Pubblica Istruzione ha destinata a questo scopo la somma di lire millecinquecentosedici.

— Chiesa di S. Maria del Buon Gesù. — Altra somma di lire millenovecento fu assegnata dall'on. Rava, Ministro della Pubblica Istruzione, per restauri alla Chiesa di S. Maria del Buon Gesù in Fabriano.

SPELLO. — Chiesa di S. Andrea. — Per concorrere nella spesa necessaria al restauro del pavimento della Chiesa di S. Andrea in Spello il Ministero della Pubblica Istruzione ha stabilito un contributo di lire cinquecento.

LAZIO.

ALATRI. — Chiesa di S. Silvestro. — Essendo necessari alcuni lavori di restauro alla Chiesa di S. Silvestro in Alatri, il Ministro della Pubblica Istruzione, on. Rava, ha destinata a questo scopo la somma di lire millenovecentonovantaquattro.

ANTICOLI CORRADO. — Chiesa di S. Pietro. — Fu erogata la somma di lire tremilacentoottanta per lavori di restauro nella Chiesa di S. Pietro in Anticoli Corrado

PALESTRINA. — Associazione Archeologica. — Per incoraggiare e aiutare la benemerita Associazione Archeologica di Palestrina, il Ministro, on. Rava, ha concesso un sussidio di lire cinquecento.

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1909 — Tip. Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.

Prezzo per l'abbonamento annuo al

BOLLETTINO D'ARTE

DEL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA

ITALIA	per un anno . . . L. **25** —	franco di spese postali.	
	un numero separato. » **2 50**	»	»
ESTERO	per un anno . . . L. **30** —	franco di spese postali.	
	un numero separato. » **3** —	»	»

Copertina per le annate 1907 e 1908 in tela inglese con impressioni in rosso del fregio sul piatto — L. **3** cadauna.

Avvertiamo i nuovi abbonati che sono disponibili presso l'Editore ancora poche annate 1907 del BOLLETTINO D'ARTE al prezzo di L. **12** ciascuna.

ONOTO

ANNO III.
FASC. VIII.
BOLLETTINO
D'ARTE
DEL MINISTERO
DELLA P. ISTRVZIONE
NOTIZIE DELLE GALLERIE
DEI MVSEI E DEI MONVMENTI
E. CALZONE, EDITORE
ROMA · MCMIX
S·C·
·I·

SOMMARIO DELL'8° FASCICOLO - *Agosto 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 20 illustrazioni nel testo e 6 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 1° E 2° FASCICOLO - *Gennaio-Febbraio 1909.*

Il fascicolo consta di 80 pagine con 41 illustrazioni nel testo e 2 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 3° FASCICOLO - *Marzo 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 17 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 4° FASCICOLO - *Aprile 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 15 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 5° e 6° FASCICOLO - *Maggio-Giugno 1909.*

Il fascicolo consta di 80 pagine con 46 illustrazioni nel testo e 5 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 7° FASCICOLO - *Luglio 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 20 illustrazioni nel testo e 3 tavole fuori testo.

L'AFFRESCO DELL' « ANNUNZIAZIONE » NEL PANTHEON.

NON è facile che tra i colti lettori delle riviste d'arte qualcuno non sia stato fermato da una piccola sorpresa alla pagina 45 della *Rassegna d'Arte*, fascicolo 3° di quest'anno. L'egregio dott. Giorgio Bernardini gli ha messo sotto gli occhi una piccola fototipia di un affresco che, pochi anni addietro, Giuseppe Sacconi, rimovendo un quadro da un altare del Pantheon, aveva rimesso allo scoperto; una fototipia, a dir vero, piena d'incertezze e di discontinuità, qual poteva risultare dallo stato infelice della pittura, nelle cui porosità pareva che la polvere dei secoli avesse profondate radici, e che un imperito pennello aveva qua e là ritoccata, ma che tuttavia svelava come il dipinto non avesse proprio le qualità medesime degli altri, tutti di Antonazzo o Antoniazzo Romano, di cui il lettore avea trovate le riproduzioni prima di quella pagina. Dond'è venuto improvvisamente al rude maestro questo nuovo profumo di gentilezza? egli deve aver pensato. Come mai dal suo piegar pesante e spesso affastellato fastidiosamente Antoniazzo è passato con diletto a prescegliere un cader semplice delle vesti, ed ha potuto nel seno stesso della semplicità trovar l'eleganza?

La meraviglia del mio immaginario lettore sarebbe poi cresciuta, se la fototipia, divenuta più nitida e più ampia, gli avesse mostrato nella testa dell'angelo e nelle mani una scienza di disegno prossima alla maturità, non solo per la costruzione dell'insieme, che è potente nella sua stessa sommarietà, ma per alcuni particolari toccati con tale intelligenza di cui Antoniazzo non s'era mai dimostrato capace. Prima che i maestri grandissimi del cinquecento sopraggiungessero ad insegnar fatalmente le loro formole sapienti e definitive, nessun maestro secondario avrebbe incassato sì bene nell'orbita un occhio giovanile, circondandolo di ombre,

di mezzetinte e di lumi in modo da venir ad una modellazione assolutamente perfetta; nessuno, aprendo la bocca del celeste annunziatore, avrebbe pensato a quella finezza di farne veder il vuoto, in grazia di quello scorcio del labbro superiore, ove il senso della prospettiva è intervenuto a dar un consiglio che i maestri comuni non ascoltano o trascurano, seguendo nei casi piccoli le vie più spicce. La struttura e il moto delle mani annunziano uno spirito proclive e addestrato ad osservazioni sottili che governano il pennello, e sprigionano quella particolare efficacia di cosa che prorompe dalla stessa natura, e ne fa sentir l'alito caldo e immediato, non da ripetizione agghiadata o viziata nella consuetudine. La delicatezza e mol-

(Fot. Anderson).

Melozzo da Forlì. — Eterno benedicente. (Part. dell'Annunciazione). — *Roma,* Pantheon.

lezza quasi femminea di quella destra coll'indice levato e con le altre dita mosse a gradi diversi di flessione, e di quella sinistra che regge il gambo del giglio così graziosamente, recano una dilettazione affatto vergine, ch'è di quelle che dal grembo della realtà desumono soltanto gli spiriti privilegiati. Antoniazzo?... Ma egli è nella schiera di coloro che, in fatto di disegno, non manifestano mai quest'acume; egli va contento dell'approssimativo e delle convenzioni apprese dagli umbri.

La Vergine genuflessa è di una bella semplicità di linee. Le braccia s'incrociano innanzi al petto, le vesti scendono in pieghe rettilinee, senza una deviazione accidentale, senza neppur una di quelle accomodature artificiose, che per Antoniazzo erano un bisogno, tanto ch'egli non se ne astiene neppur dipingendo le grosse tonache francescane. La testa bionda non è di una straordinaria avvenenza: le nuoce un poco la pinna nasale grande e determinata con sottile linea curva, invece che con lieve sfumatura; ma si leva elegante dal collo lungo, ed ha una floridezza rosea che la rende amabile. Le mani sono danneggiate, specialmente la sinistra,

(Fot. Anderson).

MELOZZO DA FORLÌ. — **Annunciazione.** — *Roma*, Pantheon.

ma non tanto che non se ne discernano nettamente i contorni. Il dott. Bernardini le dice aggranchite, e, secondo me, ha torto: sono ben distese, com'è proprio delle mani di persona che si sorprende, e le lievissime ineguaglianze nei movimenti delle dita sembrano rispondere ad un tremito interno dell'anima. Molto ben costrutte del resto, ma senza le ondulazioni molli e la dolcezza di stile che abbiamo ammirata nella figura dell'angelo, la quale indubitabilmente è superiore all'altra.

(Fot. Anderson).

Piero della Francesca. — Padre Eterno. — *Arezzo*, Chiesa di S. Francesco.

Ma vi è una terza figura, che, sebbene trattata in modo più affrettato, a guisa di abbozzo, conviene osservare pel suo taglio grandioso, per la sua testa statuaria. È un Padre Eterno che dall'alto s'affaccia tra le nuvole, benedicendo. Splendeva vivace nella mente del pittore il ricordo del Padre Eterno dipinto da Piero della Francesca in uno degli affreschi di S. Francesco di Arezzo? Credo di sì. Benchè le due figure siano atteggiate diversamente, sono pur connesse da un filo di cui non è difficile seguire la traccia. L'uno e l'altro sembrano essere stati prodotti da una concitazione tumultuaria, inconciliabile con l'uso di raffinamenti stilistici; sono volti verso la stessa parte, in basso, e inclinano i visi barbati, lasciando che la diffusa canizie lambisca le spalle. Giova qui metterli a riscontro per una certa idea che dovrò accennare dipoi.

Ma prima convien ch'io escluda del tutto, se è possibile, l'attribuzione ad Antoniazzo; la quale, del resto, non è del Dott. Bernardini, ma di altri valentuomini.

Il Sacconi stesso l'ascrisse a lui, non appena ebbe, dopo l'indegna condanna alle tenebre, riconcesso l'affresco al bacio della luce, e lo disse in una lettera che fu pubblicata dal *Giornale d'Italia* (1). Fu giudizio confermato dal Jacobsen, il quale ricorda che la scoperta dell'affresco era stata nella stessa rivista segnalata dal Fabriczy poco tempo prima (2). Il dott. Bernardini, arrivato da ultimo, non ha potuto far a meno nella sua diligente descrizione di frammettere osservazioni critiche che rialzano il credito del dipinto. « Queste due figure » egli scrive « non mancano di espressione sobria e di eleganza; sono da annoverare tra le migliori cose del maestro; esse mostrano un fare largo, sarei per dire grandioso. Hanno il collo lungo, le pieghe dei panni non molto taglienti, naturali, parecchie in lungo e taluna profonda. L'arte di Benozzo e le reminiscenze romane non sono spente in essa, anzi vi trionfano; qualche raggio di Melozzo s'intravvede in queste belle, vigorose figure ». Poco dopo aggiunge che « non vi si riscontrano tracce evidenti di arte umbra ». Ma... e allora perchè nominar Antoniazzo, che nessun di noi sa concepire senza la costanza di tali tracce? Io penso che il dott. Bernardini ha rasentato la soglia della verità senza riconoscerla; e se egli che pur ha intraveduto nella pittura *un raggio di Melozzo*, avesse avuto il pensiero di pubblicare anche la fototipia di un'altra *Annunciazione*, ch'è di Antoniazzo certamente, e che si vede in S. Maria sopra Minerva, nella stanza detta di S. Caterina (3), avrebbe riconosciuto come quest'ultima discenda dalla prima, e dimostri la forte impressione che Antoniazzo ne aveva ricevuta. Ma questa, infondendo nell'animo un elemento nobile, non poteva trasmutarne la natura fondamentalmente agreste e ruvida; e l'affresco del Pantheon tra le mani di Antoniazzo si sfigura.

Là un'evidente prossimità immediata al mondo reale, che l'artista ha voluto unico suo consigliere; qui tediosa applicazione di formole. Se si toglie la figura del Padre Eterno, per la quale al pittore del Pantheon dev'esser bastato guardare una testa antica, le due altre figure hanno una personalità ispirata all'artista dall'aspetto della vita, e rivelano lo spirito vigile e sensibilissimo al tocco di questa; ma chi può dire che il dintornare questi volti e queste mani dell'altro affresco richieda un contatto immediato con la natura? Basta ciò che s'è imparato nell'esercizio quotidiano del dipingere; il ricordo, l'abito stesso della mano arrecano suggerimenti che all'illuso pittore di ordine secondario sembrano rappresentare tutta la scienza del reale. Nell'affresco del Pantheon la tunica di Gabriele riveste un corpo quasi di donzella, a cui aggiunge grazia l'inchino ossequioso; nell'altro è mancata affatto l'intuizione di una tal leggiadria, e la veste copre un fantoccio. Non si troverà che le teste e le mani del primo affresco muovano la reminiscenza di cose già viste; ma quelle del secondo ci pare di conoscerle, e ci par anche facile disegnarle a memoria, perchè divagano nel generico, indocili ad inquadrarsi in un significato speciale. Sono scorrette? Certo la costruzione delle mani non va esente da qualche biasimo, ma sopra tutto è da dire che teste e mani son cose sciatte, dalle quali è lontano quello spirito di precisione, di purità, di semplicità, ond'è si bella l'altra

(1) 12 luglio 1904.

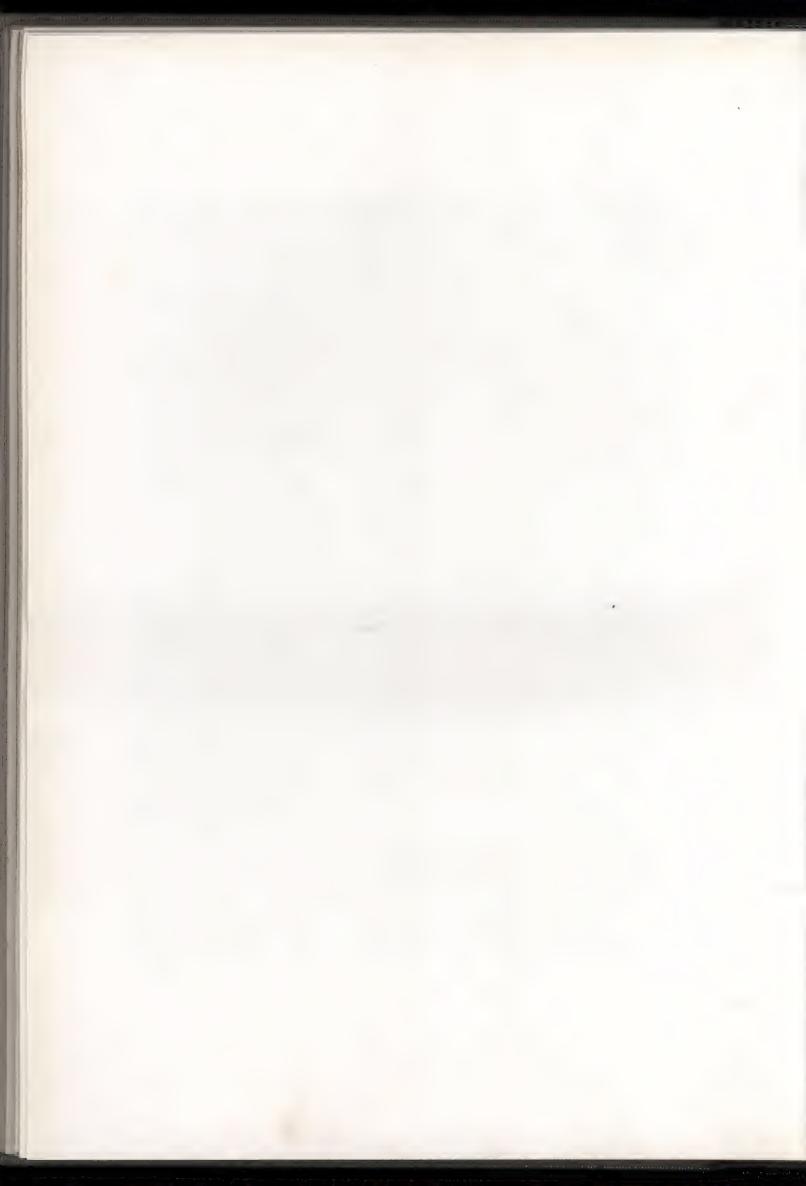
(2) *Neue Werke von Antoniazzo Romano* in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1906, p. 104, nota 9, ove il Jacobsen ricorda che la scoperta dell'affresco era stata nella stessa rivista segnalata dal Fabriczy. Dell'*Annunciazione* non parlò invece l'Everett *(Antoniazzo Romano*, in *American Journal of Archaeology*, 1907, 279), il quale, lasciando allo Jacobsen la responsabilità dell'attribuzione, ricorda nel Pantheon solo la tavola della Vergine fra S. Antonio e S. Francesco.

(3) A. Gottschewski, *Die Fresken des Antoniazzo Romano in Sterbezimmer der hl Catarina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Roma*, Strassburg, 1904.

(*Fot. Anderson*).

Melozzo da Forlì. — **Arcangelo Gabriele**. — *Roma*, Pantheon.

(Fot. Anderson).

MELOZZO DA FORLÌ. — **Vergine Annunziata.** — *Roma*, Pantheon.

Annunciazione. Antoniazzo non sa esser sobrio. Imitar quelle pieghe rettilinee, così moderatamente mosse nei lembi estremi, ove s'incontrano col pavimento, gli sarebbe parsa povertà di stile: egli ha bisogno di pieghe raggirate in molteplici curve, tra le quali gli accade di smarrir, come agli umbri, la coordinazione degli avvolgimenti; e il fasto inutile e capriccioso lo appaga. Lasciar quei lembi del manto cader uguali dalle spalle della Madonna? Oh no! il manto va raccolto innanzi alla persona, in modo da determinar una serie ricca di pieghe a festoni; se no, l'arte parrebbe al volgo cosa troppo facile a praticarsi. Tale è l'estetica di quelli a cui manca la favilla del genio. Prego poi il mio acuto lettore di osservar a che cosa egli abbia ridotto l'imitazione del Padre Eterno benedicente, e come da un'ispirazione classicheggiante sia uscita una figura grottesca.

Sostener dunque che sia di Antoniazzo l'affresco del Pantheon è affermare ch'egli abbia potuto, passando alla Minerva, divenir un cattivo interprete di sè stesso, ovvero, passando dalla Minerva al Pantheon, far un salto felice di cui sarebbe questo il solo esempio, mutar lo stile e l'atteggiamento stesso dell'anima. Tuttociò, se non è addirittura assurdo, certo supera i limiti consueti della credibilità. E ciò par più manifesto che mai adesso che, per cura del Ministero, quella pittura è stata ben pulita, e mostra i suoi pregi un po' meglio che non li mostrasse prima, tanto che l'accresciuta ammirazione stimola all'indagine. Stabilito che non è opera di Antoniazzo, e che oltrepassa di molto il valore di questo, io francamente, dopo avere ben meditato, propongo agli studiosi un'attribuzione illustre: quell'affresco è di Melozzo da Forlì.

Sventuratamente ci manca, almeno per ora, qualsiasi notizia su questa cappella del Pantheon, ma la riflessione (già fatta dall'acutissimo Lanzi) che il cardinale Riario non avrebbe commessa a Melozzo la grande opera dell'abside dei Santi Apostoli, se il pittore non avesse fatto altri lavori che gli avessero procacciata l'alta fiducia del porporato, e il saper espressamente dalla cronaca del Cobelli che Melozzo *fe' molte dipintorie al papa Sisto, magne et belle, et fe' la Libreria al detto papa*, deve farci parer naturalissimo che qualcosa torni alla luce delle *molte* pitture di cui Roma era stata adornata da questo Mantegna dell'Italia media. Dico poi che nell'affresco del Pantheon ci sono le sue caratteristiche qualità di stile. La testa dell'angelo s'affratella spontaneamente con quelle della sagrestia di S. Pietro, ove sarebbe tra le più belle della famiglia; nei riccioli biondi troviamo gli stessi moti della mano vaga di accarezzar chiome giovanili. La scienza di costruir figure che sieno vigorosamente vere e semplici, è in quest'affresco allo stesso grado di quella che troviamo nelle opere note di Melozzo; nè alcun altro a Roma nella seconda metà del quattrocento avrebbe potuto far tanto, prima che a decorar la Sistina venisse la schiera toscana ed umbra, nella quale (questo può andare senza dimostrazione) sarebbe vano cercar il pittore dell'affresco del Pantheon. Nelle pieghe si riconosce, a mio giudizio, evidentissimamente la mano che tracciò quelle della solenne scena del Platina; è lo stesso amore di candida verità e di parsimonia sapiente, la stessa arte di rompere i lembi che toccano la terra. Il difetto stesso, già osservato, nel disegno della pinna nasale della Vergine non si rivede nel viso di Girolamo Riario, che sorge dietro al Platina inginocchiato? E in modo più attenuato l'amore di quella curva si ravvisa anche nella fisonomia del card. Giuliano Della Rovere; e direi che più franca si trova nella testa stessa del Pontefice, se non credessi che quel solco profondo faccia parte del carattere di quella fisonomia disdegnosa e corrucciata.

La colorazione purtroppo è compromessa dagli strazi che il dipinto ebbe a patire; ma quel che resta della tunica rossa di Gabriele, di quella, di un rosso più intenso, della Vergine, delle bellissime risvolte verdi del manto, non ci guida a

Antoniazzo Romano. — Annunciazione. — *Roma,* S. Maria Sopra Minerva.

ricomporre facilmente tutta la dovizia della tavolozza melozziana? I nastri bianchi svolazzanti della cintura dell'angelo sono mossi dalla stessa mano che dipingea quelli dell'altro angelo degli Uffizi. Le foglie, le volute, gli ovoli dei capitelli nel fondo, troppo ugualmente ed ingenuamente contornati di nero, ci riportano allo stile delle decorazioni di quercia serpeggianti sui pilastri che incorniciano l'affresco

vaticano. Perchè un'orma d'ingenuità, d'inesperienza e di durezza conviene pur che ci sia (e c'è sempre) in questi pittori, sieno pur grandissimi, che precedono il periodo fulgente; e una delle insidie maggiori all'intelletto che indaga i problemi trasmessici da loro, è il presupporli senza difetti, preoccupazione germogliata dalla stessa critica che li ha tanto sollevati nell'estimazione. L'ala dell'angelo, ad esempio, potrà a taluno far intoppo per arrivare al nome di Melozzo; ma, se si pensa che quell'arcaismo, anzi quella specie d'immobilità in una forma che vien dall'araldica, s'accompagna ad altre parti in cui è sì notabile la disinvolta conoscenza della realtà, convien concludere ch'è voluta così, per una speciale estetica che avea le sue radici nella profondità medioevale, e che potea rendere ripugnante anche un artista del rinascimento dall'attribuire ad un messaggero celeste l'ala comune d'un uccello. Aggiungendo un organo alle membra umane, meglio che prenderlo ad imprestito, parve doverlo immaginare, e il proposito della realtà fu assente fino ad indurre l'ingegno a screziar le piume di numerosissime pallottoline d'oro, ad esso perdute, ma di cui si riconoscono le tracce: quelle medesime palle d'oro di cui più tardi Melozzo screzierà le aureole nell'abside dei Santi Apostoli, non potendo più applicarle alle ali, perchè, fatto un passo di più verso la natura, avea finito col dipinger ali simili a quelle ch'essa gli offriva.

A me sembra che un indizio di Melozzo sia anche quella figura del Padre Eterno, che, come ho detto, deriva da una figura di Pier della Francesca. Melozzo, sì, poteva attingere a quella sorgente; Antoniazzo non pare che l'avesse mai conosciuta. Melozzo non dedusse da Piero la maestà, che può dirsi terrifica, di personaggi austeri il cui sguardo c'infonde una nobile tristezza, e c'inquieta; ma si sente che gli esempi di quell'artista grandissimo sempre gli dominarono la mente. Ebbe libera e fervida l'immaginazione, cercò con diletto le difficoltà degli scorci, e in luogo di quel che da Piero non seppe trarre, infuse spesso nelle sue figure una soavità che a Piero fu ignota; ma appare che a quegli esempi ei guardò sempre come ad un faro che lo illuminasse nel cammino.

Giulio Cantalamessa.

INCREMENTI DEL MUSEO NAZIONALE ROMANO.

Le collezioni del Museo nazionale nell'ultimo semestre 1908 e nel primo 1909, si sono arricchite di non pochi oggetti. Non ricorderò se non uno solo di quelli provenienti da scavi, dei quali rende conto altrove la competente Direzione dell'Ufficio Scavi; dirò invece brevi parole dei doni e degli acquisti di questo periodo.

Ancora una volta dobbiamo ricordare la munificenza di S. M. il Re, che volle inviare alcuni pezzi di scultura rinvenuti disfacendo un muro di tarda costruzione nella tenuta di Castelporziano (quarto Infermeria). Descrivo i più interessanti:

1) Testa in marmo lunense con parte del collo (fig. 1); ritratto a grandezza alquanto minore del vero, di vecchio imberbe dalle guance infossate, occhi piccoli senza segno di pupille, labbra sottili, aspetto poco espressivo. Intorno alle tempie ha una corona d'alloro, ed un lembo della toga è ripiegato sul capo, contrassegni noti di chi prende parte a una cerimonia religiosa. La punta del naso è corrosa, e tutta la superficie del marmo è assai logora. Alt. totale m. 0,24.

2) Testa con parte del collo in marmo lunense (fig. 2), ritratto di donna adulta dal viso piuttosto pieno, occhi piccoli senza pupilla, orecchie piccole, mal collocate e di rozza fattura, aspetto banale e poco espressivo. Interessante è l'acconciatura: i capelli della parte anteriore del capo sono tirati in alto, e formano come un doppio diadema, quelli della parte posteriore raccolti in trecce lunghe e sottili sono girati a guisa di cercine intorno all'occipite. Questo genere di acconciatura goffa e di pessimo gusto andò di moda al principio del secondo secolo d. Cr. La portano le donne della casa di Traiano, Matidia e Marciana, e con una piccola varietà Plotina (1). In qualche moneta ha una simile acconciatura anche Sabina, l'intelligente, se non fortunata, moglie di Adriano, che ben presto però ha il buon senso di tornare alla semplicità da gran tempo abbandonata. Mi pare anzi non inutile pubblicare qui un bellissimo busto di Sabina conservato nel nostro Museo (tav. I), non solo perchè ancora inedito, ma anche perchè mi sembra, che l'artista abbia inteso profondamente la ricca e molle bellezza di quella chioma con tanta sapiente semplicità acconciata, e l'abbia resa con grande amore e con grande abilità, sì da farne forse la parte meglio curata e meglio riuscita della nobile opera sua.

La testa di Castelporziano non mi pare che somigli nè a Matidia, nè a Marciana, sicchè deve ritenersi di una ignota donna del tempo.

3) Testa arcaistica di Silvano barbato con capelli a ricciolini sulla fronte, coronato di pino. Alt. 0,16.

(1) BERNOULLI, *Römische Ikonographie* II², p. 92 seg. Plotina ha i capelli della parte posteriore del capo in trecce pendenti sul collo e non ravvolti intorno al capo. Un'altra varietà si ha in una singolare testa del Museo Archeologico di Venezia (num. 228) che conosco da uno schizzo favoritomi dal prof. Lucio Mariani; manca in essa il doppio diadema e al suo posto è una frangia di ricciolini.

(Fot. Anderson).

TAV. I. — Museo Nazionale Romano. — **Sabina moglie di Adriano.**
(Dalla Via Appia).

4) Testa con collo e parte del busto di donna giovane con capelli divisi in mezzo e profondamente ondulati dalle due parti. Superficie molto danneggiata e corrosa. Alt. 0,33.

5) Testa di giovane dea diademata (Artemide? Aphrodite?) scheggiata e corrosa. Alt. 0,32.

Fig. 1. — Testa di vecchio. — (Da Castelporziano).

6) Piccola testa giovanile di Bacco o di Baccante con avanzi di pampini adornanti i capelli. Molto corrosa. Alt. 0,10.

7) Piccola testa marmorea muliebre diademata con capelli raccolti sulla nuca. Alt. 0,13.

8) Piccola testa marmorea, simile alla precedente; dietro alla nuca è una manina di bimbo. Alt. 0,10.

9) Figuretta di coniglio con un foro passante da sotto il corpo alla bocca per uso di fontanina.

Tutte queste sculture e specialmente le ultime cinque hanno avuto molto a soffrire dal fuoco che le ha in parte quasi calcinate.

La regione laurentina è ricca di antiche ville, e pare che abbia goduto speciale favore presso gli imperatori e i ricchi cittadini del sec. II d. Cr. dei quali frequenti si rinvengono le memorie (1). A questa epoca bene convengono le sculture descritte.

Un ricco dono ci pervenne anche dal sig. barone Carlo Fasciotti che ha regalato

Fig. 2. — Ritratto di donna romana dei tempi di Traiano. — (Da Castelporziano).

cento due monete (12 d'oro, 57 d'argento, 33 di bronzo) di città greche, d'imperatori bizantini, di re normanni della Sicilia, della repubblica veneta, da lui raccolte in Sicilia e in Levante. Il sig. Alfredo Barsanti ha donato un'iscrizione greca cristiana datata dal consolato di Vincentius e Fravita (a. 401 d. Cr.) con una formula di anatema per chi turberà il sepolcro. Sarà pubblicata, in più acconcia sede insieme ad altra iscrizione cristiana acquistata, datata dal consolato di Graziano e Petronio Probo (a. 371).

(1) Lanciani in *Mon. Lincei*, XIII, p. 133; XVI, p. 241; Ghislanzoni in *Not. Scavi*, 1906, p. 407 e 1908, p. 476.

*
* *

Nei lavori per l'allacciamento delle due stazioni ferroviarie di Termini e di Trastevere fu rinvenuto il bel busto marmoreo riprodotto a tav. II. Della scoperta fu data notizia dal Vaglieri (1) e il soprastante dell'Ufficio Scavi sig. Briziarelli mi ha fornito a maggior chiarimento la notizia, che il busto fu trovato nel luogo della ex vigna Jacobini, un centocinquanta metri più a nord della località detta Fornetto, e molto vicino perciò all'attuale stazione di Trastevere e alle pendici del Gianicolo.

Il busto di marmo grechetto rappresenta un uomo imberbe col capo volto alquanto verso destra, folti capelli lisci, piuttosto lunghetti e tagliati uguali sul davanti, fronte non soverchiamente alta e in parte nascosta dai capelli, solcata da due rughe orizzontali, occhi profondi con pupille non segnate, sopracciglia alquanto

Fig. 3. — Sarcofago con scena di matrimonio. — (Da Via Latina).

sporgenti, naso dritto e di giuste proporzioni, bocca ampia con labbra sottili fortemente chiuse, mento breve e poco sporgente, solcato nel mezzo, cranio tondeggiante, mascelle piuttosto larghe e robuste, gote poco carnose con solchi che dagli angoli del naso si piegano ad arco verso il basso, orecchie piuttosto grandi e distaccate dalla testa, collo sottile e di giusta lunghezza con giugulari e tiroidea piuttosto visibili, clavicole pur esse salienti, spalle strette, e segnate sotto la pelle le costole. Come può vedersi nel profilo (tav. II) il busto è nella parte interna molto profondamente scavato, e il petto è ridotto a tanto sottile spessore, che sembra imitare i busti di bronzo, quali, ad es., i bellissimi dei dinasti ellenistici della villa ercolanese (2). I danni si riducono a scheggiature alla punta del naso, all'arco superciliare destro e ad ambedue le orecchie. Le misure sono m. 0,23 dal mento al vertice del capo, 0,48 altezza totale.

Il busto è di nobilissimo lavoro; senza ricerca di artifici, con la più disinvolta semplicità l'artista ha saputo non solo costruire con sapiente chiarezza l'impalcatura ossea della sua figura e riprodurre gli atteggiamenti della pelle un po' avvizzita dell'uomo che si avvicina alla vecchiezza, non solo rendere i tratti così carat-

(1) *Not. Scavi*, 1908, p. 174.
(2) *Guida del Museo di Napoli*, ed. Rüsch, num. 888-890.

teristici e individuali del personaggio, ma ha saputo diffondere su un volto non bello tale un aspetto di dignità buona ed austera ad un tempo, ha saputo destare con tanta evidenza l'impressione di un' intelligenza pronta e lucida e di un retto e reciso volere, che l'opera merita certo un posto molto distinto nella serie dei ritratti romani. Forse non sapremo mai, chi sia la persona rappresentata, ma a nessuno può venire in mente che il ritratto non sia somigliante.

Nessun dubbio intanto che il personaggio non sia un romano, tutte le caratteristiche della razza rifulgono in esso dalla costruzione ossea (cranio rotondo, mascellari forti) ai tratti maschi e un po' rudi, dall'atteggiamento severo e imperioso alle particolarità del costume, e fino ad alcune minori caratteristiche che pure furono osservate in molte teste romane, come ad esempio le orecchie piuttosto grandi e distaccate dal capo (1).

Possiamo aggiungere anche di più, che si tratta molto probabilmente di un romano della fine della repubblica o del principio dell'impero. Desumiamo l'approssimativa cronologia dalla forma stessa del busto (2) dall'arte sua semplice, priva d'ogni ricercatezza e d'ogni virtuosità che quasi richiama alcuni busti quattrocenteschi toscani, e da un certo spontaneo uso e bisogno di nobilitare una figura che, anche in un ritratto come questo indubitabilmente somigliante, tiene lontano l'artista da quello che nell'arte contemporanea noi chiamiamo propriamente realismo. Questa leggera e indefinibile idealizzazione a me pare che si colga più frequentemente nei ritratti della fine della repubblica e del principio dell'impero, mentre una nota più schiettamente realistica mi par di vedere nei ritratti dai Flavii in poi.

Non è improbabile, che di questo ritratto dovesse esistere nell'antichità un esemplare in bronzo che spiegherebbe il notevole assottigliamento del petto; forse anche una copia in marmo se ne può riconoscere in una testa esistente nel palazzo Corsini, di aspetto però notevolmente più vecchio (3).

Ma un'altra innegabile somiglianza presenta il nostro busto, quella col tipo tradizionale di Cesare, specialmente nel busto colossale di Napoli. Sarebbe per caso dinanzi a noi un nuovo ritratto del dittatore conservato proprio dalle zolle di quegli *horti* che egli donò al popolo romano ? (4).

È noto che la iconografia di Cesare si presenta ancora piena di dubbi, nessuna immagine in marmo o in bronzo si può con assoluta sicurezza dimostrare, che ci riproduca le fattezze del più grande dei Romani. Le monete che per singolaris-

(1) Per un esempio oltremodo luminoso di questa particolarità si potrebbe citare la famosa erma pompeiana di L. Cecilio Giocondo, BRUNN ARNDT., *Griech. und röm. Porträts*, n. 455, 456; cfr. del resto HELBIG, *Führer*², I, p. 424.

(2) Per gli studi del BIENKOWSKI (in *Anzeiger der krakauer Akad. der Wissenschaften*, 1894, cfr. *Revue Archéologique*, 1895, II, p. 293) i busti come il nostro scavati dietro le spalle, col petto tagliato orizzontalmente, con le spalle non segnate completamente, senza traccia di vesti sono anteriori alla dinastia dei Flavi.

(3) È nel corridoio del primo piano avanti all'ingresso della Galleria, a sinistra entrando, segnata col numero 8. Fu notata e pubblicata con un disegno dallo Scott, *Portraitures of Iulius Caesar*, pag. 100. Non ne dò la fotografia, perchè non potendo in essa il lettore riconoscere e fare astrazione dai numerosi restauri (naso, labbro superiore, arcate superciliari, frammenti delle orecchie, spalle, petto) quella somiglianza che appare a chi abbia molto guardato i due busti, non risulta così evidente.

(4) Che gli *horti Caesaris* debbano collocarsi presso la stazione di Trastevere convengono i topografi; che essi possano estendersi sino al luogo del trovamento del nostro busto, non è improbabile cfr. IORDAN-HÜLSEN, *Topographie*, p. 643; VISCONTI in *Ann. Ist.*, 1860, p. 415; LANCIANI, in *Bull. Comun.*, 1884, p. 25; BORSARI, *ibid*, 1887, p. 90.

simo privilegio egli, primo dei Romani, potè battere con la sua effigie ci presentano immagini notevolmente discordi (1). Nè possono essere sufficienti ad una sicura identificazione le notizie pur senza dubbio attendibili e diligenti, che ci dà Svetonio sull'aspetto esterno di lui (2). Ma in ogni modo e dalle prime e dalle seconde i tratti più rilevanti della fisionomia di lui si possono dire stabiliti, e alcune delle opere d'arte battezzate quali ritratti di Cesare hanno grande probabilità di esserlo per davvero. Non troverei ad esempio ragione di dubbio sulla potente testa del Museo Barracco (3) o sull'altra Stroganoff (4) e neanche sul busto colossale alquanto idealizzato del Museo di Napoli, riconosciuto per la prima volta dall'acutezza di Ennio Quirino Visconti (5). In che rapporto sta il nostro busto col tipo d'uomo raffigurato da quelle sculture, e presentato dalle monete e dalle descrizioni dei biografi?

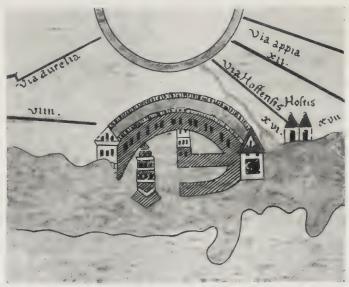



Fig. 4. — Il porto e il faro Ostiense nella *Tabula Peutingeriana.*

Si adatterebbe a Cesare la magrezza del volto, chiarissima in quasi tutte le monete, ricordata da Plutarco (6) la bocca grande citata da Svetonio (7) l'aspetto nobilissimo riconosciutogli persino dai suoi avversari politici (8), la vigoria di pensiero e di volontà così sapientemente espressa. Ma non mancano gravi difficoltà;

(1) Cfr. ad es. le monete 1, 8, 10, 12 di tav. II; 13 di tav. III in SCOTT, *Portraitures of Iulius Caesar.* Non credo che valga la pena di discutere la stramba ipotesi dello Scott che in alcune di quelle monete sia riprodotto non il ritratto, bensì la caricatura di Cesare; ma in ogni modo è notevole, che egli sia stato indotto a supporlo. È più ragionevole tenere in maggior conto i pezzi coniati, quando il dittatore era ancora in vita, ossia quelli coi nomi dei monetali M. Mettius, P. Sepullius, L. Aemilius Buca, C. Cossutius Maridianus, L. Flaminius Chilo; cfr. SALLET, *Die Münzen Caesars mit Bildniss* in *Zeitsch. f. Numismatik*, IV, p. 127; BERNOULLI, *Röm. Ikonographie*, I, p. 149.

(2) *Divus Caesar*, 45.

(3) BARRACCO-HELBIG, *Collection Barracco,* p. 51, tav. LXXV; STRONG, *Roman Scutpture,* tav. I.

(4) BESNIER, *Buste de Cesar* in *Mon. Piot* VI p. 149.

(5) *Museo Pio Clementino,* VI, p. 178, cfr. BERNOULLI, *Römische Ikonographie,* I, p. 165.

(6) *Caes.,* 17.

(7) Che cosi e non altrimenti debba intendersi l'*ore pleniore* di Svetonio, mi sembra abbia con ragione supposto il BERNOULLI, *l. c.*, p. 149.

(8) Cic. *Brut.*, 75 « *forma magnifica et generosa* ».

tra i particolari meglio accertati della fisonomia di Cesare è quello della calvizie di lui, specialmente sulla parte anteriore del capo, calvizie che egli aveva grandemente a noia, e che volentieri celava, sia tirando sul davanti i capelli, sia usando del privilegio concessogli dal Senato e dal popolo di portare una corona d'alloro (1). Ora il nostro busto ha capigliatura piena e abbondante, niente affatto diradita sul davanti, mentre pur si dimostra appartenente a persona non più giovane. Certo potrebbe ammettersi, che gli artisti abbiano voluto dissimulare un fatto sgradevole, e non siano stati verso il dittatore scortesi a quel modo che i veterani di lui, quando tra le grossolane facezie della licenza trionfale gli gridavano appresso « *moechum calvum adducimus* » (2) ma nel caso nostro la calvizie non è attenuata o mascherata, bensì del tutto inesistente pure allo stato iniziale.

Fig. 5. — Moneta di Antonino Pio.

Una seconda difficoltà è data dalla presumibile età del personaggio rappresentato, che nel nostro busto forse può sembrare superiore al cinquantesimo sesto anno, termine della vita di Cesare, e lo sarebbe certo nella testa Corsini. È vero però che una vita quale fu quella del dittatore, così intensamente vissuta, non risparmiata nè sui campi di battaglia, nè nelle lotte politiche, nè sui tardi giacigli alessandrini, in un corpo non certo di straordinaria robustezza può bene aver condotto a una precoce vecchiezza.

Concludendo, allo stato delle nostre conoscenze, credo, che sarebbe del tutto imprudente sostenere la denominazione di Cesare pel nostro personaggio, ma è certo, che quel nome glorioso è stato dato a figure che con le descrizioni degli storici e con le rappresentazioni delle monete, hanno molto minori punti di contatto (3).

Fig. 6. — Moneta di M. Aurelio.

Resterebbe ancora un' ipotesi, che si tratti di un ritratto del padre o di altro antenato di Cesare, ipotesi in qualche modo confortata dal luogo del trovamento che corrisponde all'ambito degli *horti Caesaris*. Quegli *horti* passarono in eredità al popolo romano con le opere d' arte che il dittatore vi aveva raccolte (4), e se in più tardo periodo imperiale vi sorsero templi e sacelli di divinità orientali (5) non è però da escludersi, che vi fossero conservate le memorie gloriose del primitivo proprietario e donatore. E sarebbe naturale supporre, che il dittatore abbia voluto raccogliere nei suoi luoghi di delizia le ri-

(1) SVET. *Divus Caesar*, 45.

(2) ID. *ibid.*, 51.

(3) Cito il busto di bronzo della collezione Ludovisi (BERNOULLI, *Röm. Ikonogr.* I, p. 157 n. 11). quello di basalte del Museo di Berlino (ID. *ibid.*, p. 164 n. 57) etc.

(4) Cic. *Philipp.* 2-109 « *signa, tabulas quas Caesar una cum hortis legaverat* ».

(5) VISCONTI in *Annali Istituto*, 1860, p. 418; LANCIANI in *Bull. Comm.*, 1884, p. 25 - BORSARI, *ibid.* 1887. Per le ultime scoperte del Viale Glorioso cfr. *Melanges de l'École Française*, 1909, p. 1 e 239.

produzioni marmoree delle *imagines maiorum* esposte nell'atrio della casa avita (1). Il nostro busto così finito e perfetto e così ben conservato, potrebbe meglio ritenersi destinato ad ornamento di ricca casa, che non a segno di sepoltura lungo una pubblica via. Ma anche questa non può essere che timida ipotesi; valga in caso a scusarla l'eccellenza del busto che mal volentieri ci si rassegna a lasciare anonimo.

***

Più di trent'anni or sono fu trovato nella vigna Aquari sulla via Latina il bel sarcofago marmoreo che qui si pubblica (Fig. 3). Esso fu subito dopo il rinvenimento illustrato dall'Aquari (2) poi discusso in una seduta dell'Istituto dal Lumbroso e dallo Helbig (3) descritto da Matz e Von Duhn (4) dal Brunn (5) e dal Benndorf (6).

Le trattative per l'acquisto, durate lunghissimi anni, sono ora felicemente condotte a termine, e il pregevole monumento è esposto nell'ala orientale del chiostro, nel Museo delle Terme. Non sarà fuor di luogo dirne brevemente qualche cosa, perchè mi sembrano non del tutto soddisfacenti le interpretazioni proposte dagli autori citati.

Lungo m. 2,08, alto 0,89, largo 0,865 è di un marmo bianco turchiniccio segnato da numerose vene nerastre; la policromia di cui restano tracce, ricomprava forse in parte la cattiva qualità del materiale.

Come avvertì il primo editore, il sarcofago fu usato per altre successive deposizioni, e i nuovi usurpatori si dimostrarono poco rispettosi non solo coi primitivi possessori, ma anche col monumento; cancellarono infatti sul listello superiore le iscrizioni, e per assicurare il coperchio, piantarono dei perni nel viso o sulla testa a tre delle figure.

È rappresentata una scena di matrimonio, soggetto non raro nei monumenti romani, specialmente a cominciare dal secondo secolo d. C. (7). Un grande *aulaeum* forma il fondo, nel mezzo Iuno Pronuba diademata riunisce i due sposi, tenendo le braccia sulle loro spalle; essi si danno la mano, e sul dinanzi è un candelabro o meglio forse un *foculus* che sostituisce l'ara. Le teste dei coniugi sono due ritratti, e grazie a quella dote felice che hanno gli artisti d'età romana nel saper riprendere i tratti individuali, superano di gran lunga per valore artistico la fredda mediocrità delle altre teste. L'uomo leggermente calvo sul davanti, con corta barbula e capo piuttosto grosso rispetto alla scarsa ampiezza toracica, ha un aspetto

(1) Bruto, l'uccisore di Cesare, aveva le immagini dei suoi nella sua villa Tuscolana; Cic. *Brutus*, 87.

(2) In *Bull. della Commiss. Arch. Comunale,* 1877, p. 146, tav. XIX.

(3) In *Bull. dell'Istituto*, 1878, p. 66.

(4) *Antike Bildwerke in Rom.*; II, n. 3095.

(5) *Kleine Schriften,* I, p. 53.

(6) In *Iahreshefte des öst. Instituts,* 1902, p. 181.

(7) Rossbach, *Hochzeits und Ehedenkmäler ;* Albertini *Mèlanges de l'Ec. Française*, 1904, p. 491; Marucchi, in *Bull. Cristiano,* 1902, p. 183. La *dextrarum iunctio* tra imperatore e imperatrice è rappresentata spesso sui rovesci delle monete a cominciare da Adriano sino ai Gordiani, evidentemente col fine sociale più volte propostosi dagli imperatori di rafforzare e porre in onore la famiglia. L'esempio della corte può avere influito su questo ripetersi di scene matrimoniali nei sarcofagi.

gracile e triste, veste la tunica e la *toga contabulata* (1) e calza i *calcei patricii* (2). Ai suoi piedi sono tre tabelle, le *tabulae nuptiales*.

Ella non giovane è vestita di tunica manicata e di palla, e porta la pettinatura che ha lungamente dominato nel terzo secolo: capelli contenuti da un retino a foggia di tasca, e rialzati sulla nuca. I primi accenni di questa moda si osservano già nella acconciatura di Fulvia Plautilla moglie di Caracalla, e le forme più complicate con ornamenti di gioielli e di nastri si hanno fino a dopo Costantino (3). Delle donne imperiali, quelle la cui acconciatura mi sembra avvicinarsi maggiormente alla nostra, sono Tranquillina, Otacilia Severa, Herennia Etruscilla, Salonina; già con Severina, moglie di Aureliano si ha qualche complicazione maggiore. Secondo questo criterio avremmo pertanto per la data del nostro sarcofago gli anni dal 241 (Tranquillina è sposata da Gordiano Pio) al 268 (morte di Gallieno e con lui forse anche di Salonina), data a cui non repugna nè il costume dell'uomo, nè l'arte e la tecnica della scultura, tarda già, e aiutata qua e là dal trapano.

Fig. 7. — Lastrina di bronzo incisa.
(Nel Museo Kircheriano).

L'età piuttosto avanzata e la tristezza nel volto dei due coniugi dimostrano, che l'artista, pur rappresentando il matrimonio assistito da *Iuno Pronuba*, ha voluto far sentire anche il cordoglio del congedo estremo. D'altra parte i tratti così nettamente individuali dati ai due personaggi, attestano, che non è questo uno dei soliti sarcofagi che gli scalpellini tenevano pronti nelle officine per fornirli alle richieste di chi capitasse; evidentemente esso è stato fatto per commissione, e le figure che lo adornano, devono avere tutte uno scopo e un significato. Ed invero ben difficile sarebbe spiegare la loro presenza, se non si riferissero ai particolari intendimenti del committente.

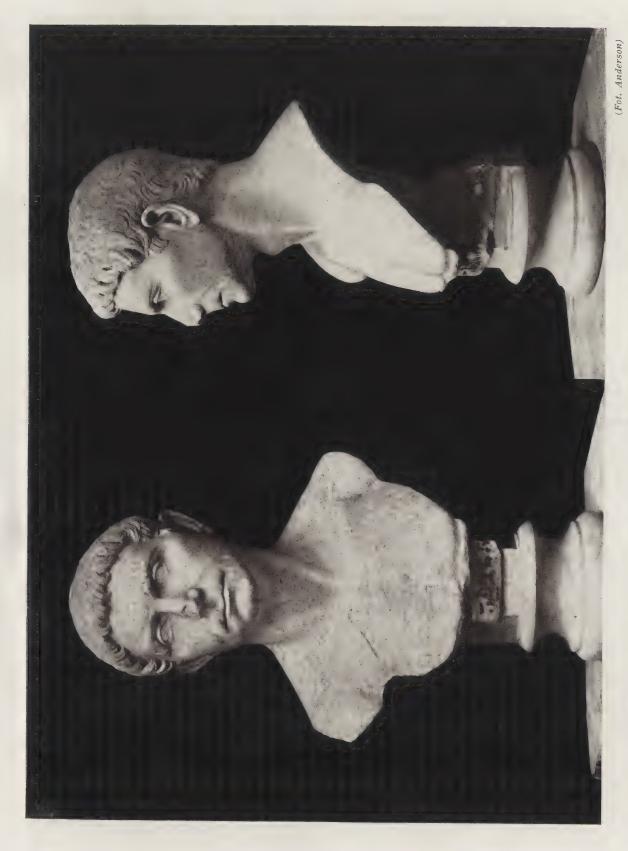
Su queste figure ha principalmente variato l'opinione dei precedenti editori che hanno in esse veduto (a cominciare da sinistra) Pharus, Alexandria, Fortuna Maritima, Annona (Aquari); una città marittima, una nave *tabellaria*, Annona, Africa (Lombroso, Henzen, Helbig); Alexandria, Ostia, Sicilia, Africa (Brunn e Benndorf), Portus, Puteoli, Sicilia, Africa (Matz-Duhn). Per due delle figure i resti delle iscrizioni sul listello superiore tolgono ogni dubbio; il criterio migliore per trovare la vera interpretazione delle altre è sembrato a me dovesse cercarsi nello studio dei rovesci delle monete imperiali, dove tante personificazioni appaiono, chiaramente contrassegnate dalle leggende (4).

(1) Cfr. Wilpert, *Un capitolo di storia del vestiario*, in *Arte*, 1898, p. 89.

(2) Cfr. Mommsen Bluemner, *Maximaltarif des Diocletian*, p. 126.

(3) Daremberg Saglio, *Dictionnaire*, s. v. *coma*; De Rossi, in *Bull. Crist.*, 1876, tav. IV.

(4) Cfr. Gnecchi, *Tipi monetari di Roma imperiale*; per il sussidio che può venire dalle tessere vedi Rostowzew, *Tesserarum plumbearumsylloge*.

(*Fot. Anderson*)

TAV. II. — Museo Nazionale Romano. — **Busto di personaggio romano,** rinvenuto presso la Stazione di Trastevere.

La figura ultima a destra é sicuramente *Africa;* lo dicono oltre la caratteristica galea tratta da una spoglia d'elefante (1) anche i resti di lettere dell'iscrizione sovrapposta che come ho detto è stata scarpellata; sopra la testa della figura si vedono infatti resti di una F e di una R, e una A. Gli attributi delle spighe sono bene a lei convenienti.

Al disopra dell'ultima figura a sinistra, sorreggente con la destra una torre a tre ripiani sormontata da fuoco, si legge chiarissimamente R e si riconoscono anche

Fig. 8. — Torso di Dioniso.

con sicurezza tracce ai lati della R di un O e di un T. Non resta pertanto che leggere *Portus*, intendendo il Portus per eccellenza, quello costruito da Claudio e da Traiano alle foci del Tevere. La torre a tre ripiani è un faro, di cui il Portus Ostiensis non era sprovvisto, come sappiamo con ogni sicurezza da testi (2), da monete (3), da monumenti (4) e dalla carta Peutingeriana, la cui figurazione del

(1) Bienkowski, *De simulacris barbararum gentium*, n. 61 seg.; Lucas in *Jahrbuch des Instituts*, 1900, pag. 39; Jatta, *Rappresentanze delle province romane*, p. 9, 29.
(2) Iuven, *Satir.* XII, 75.
(3) Cohen, *Nero*, 33-41, 250-255; *Commodus*, 993; *Diocletianus*, 529.
(4) Henzen in *Ann. Ist.*, 1864, p. 12.

faro ostiense merita forse d'esser riprodotta (fig. 4), per la somiglianza con la torre a tre scaglioni del nostro monumento (1).

La figura posta vicino all'Africa, diademata con cornucopia nella sin. e modii con spighe ai piedi, spighe e frutta nel seno; braccio d. appoggiato sul timone più che Fortuna, è certo, per il ripetersi e l'insistere dell'attributo delle spighe, Annona.

Nei rovesci delle monete appare frequentemente questa personificazione con questi attributi (2).

Sopratutto interessante per noi è il rovescio di una moneta di Antonino Pio (fig. 5) dove appaiono il faro, e la prora di nave e la tabella e i modii di spighe; tutti quasi nel breve campo raccolti i simboli che sono disseminati nel nostro sarcofago.

Fig. 9. — Rilievo con figure di littori nella villa Patrizi.

L'altra figura femminile diademata che sta presso Portus con un remo nella sin. e una tessera nella d. deve, per ragioni di simmetria, rappresentare una istituzione affine ad Annona, così come le due personificazioni geografiche si trovano in corrispondenza agli estremi del sarcofago. La tabella nella destra fa pensare alla *tessera frumentaria*, al documento cioè che conferiva il diritto di ammissione alle distribuzioni gratuite del frumento (3). Una tabella simile troviamo in mano alla compendiosa figura di Annona della moneta di Antonino Pio già citata (fig. 5) e nel modo stesso una tabella è nelle mani di *Liberalitas Augusta* in molti altri ro-

(1) Desjardins, *La table de Peutinger*, tav. IV, cfr. Thiersch, *Pharus*, p. 19. Per il riconoscimento dei resti del Faro cfr. Lanciani in *Ann. Ist.*, 1868, p. 114; Carcopino in *Not. Scavi*, 1907, p. 734.

(2) Gnecchi, *Tipi monetari di Roma imperiale*, p. 59.

(3) Sulle *tesserae frumentariae* ricordate dalle fonti giuridiche e letterarie, e sulla differenza loro dai piombi scritti, cfr. quanto, seguendo le prime osservazioni del Garrucci, con molto acume provarono il Rostowzew, *Tesserarum plumbearum sylloge*, p. 34, e il Cardinali, *Frumemtatio* in *Diz. Epigraf.* di E. De Ruggiero, p. 49 dell'estratto.

vesci di monete (1); un esempio in fig. 6. Penserei pertanto per la nostra figura a *Liberalitas* o a *Frumentatio*.

Nelle monete non si hanno figure di *Frumentatio*, ma non dovrebbe far meraviglia, che tra le infinite personificazioni dell'arte imperiale fosse anche quella dell'istituzione più popolare e più bene amata dai vani e rumorosi postulatori di *panem et circenses*. A quelle personificazioni si attribuiva carattere quasi divino, non disdice quindi alla nostra figura il diadema, nè le disdice il remo, poichè nella coscienza di tutti era la necessità dell'importazione marittima del grano, e si può dire, che le flotte di Stato non avevano ufficio più grave che assicurare questa importazione.

Resterebbe a parlare dell'uomo barbato vestito come lo sposo e posto presso a lui con volume nella sin.; i precedenti editori non lo hanno ritenuto degno della loro attenzione, e veramente il suo apparire in un secondo piano, ricoperto in gran parte dagli altri, fa ritenere che egli abbia minore importanza e dignità delle altre figure. Nessuno, credo, vorrà pensare a Imeneo o a Talassio. È poco probabile anche che si tratti di un sacerdote, perchè assistendo (ai soli matrimoni per *confarreatio* così rari nel tardo impero) il *Flamen Dialis* o il *Pontifex Maximus* stesso, avrebbe avuto una più onorevole collocazione, e avrebbe portato i distintivi dell'uno o dell'altro sacerdozio che nulla permette di credere che fossero caduti in disuso al tempo del nostro sarcofago (2). La spiegazione più probabile è che si tratti di persona legata da parentela o da altri vincoli con lo sposo; anche in altri sarcofagi, dove la scena del matrimonio è rappresentata in maniera più storica senza personificazioni è presso lo sposo un compagno o il padre vestito come lui (3), evidentemente questa figura entrata nella tradizione è rimasta quasi per caso nel nostro sarcofago.

Non valeva forse la pena di fermarsi tanto su questo personaggio, se non potessi citare due altri monumenti con scene di matrimonio, nei quali un uomo barbato è ancora più vicino ai due sposi, anzi ha preso addirittura il posto di *Iuno Pronuba*.

L'uno è un avorio di Berlino descritto dal Rossbach il quale crede di riconoscere nel personaggio barbato il padre dello sposo (4) l'altro è una piastrina di bronzo molto singolare che pubblico per la prima volta (fig. 7). Fu trovata a Rocca di Papa, e appartenne alla collezione di Michele Stefano De Rossi, donde è pervenuta al Museo Kircheriano. Formava probabilmente il rivestimento del coperchio di una cassettina. Le figure rozzissimamente graffite e in parte mancanti sono tre, i due sposi e tra loro un vecchio barbato e coronato di alloro, che appoggia le mani sulle spalle proprio con l'atto di *Iuno Pronuba*. La singolarità del nostro monumentino è data anche dal tempo molto tardo a cui dobbiamo attribuirlo, e per lo stile e per il costume delle figure (5) non certo prima del sec. IV a. Cr. Ora in quell'epoca l'arte cristiana già vittoriosa accogliendo e usando abbastanza largamente la rappre-

(1) Gnecchi, *l. c.*, p. 74.

(2) Bouché Leclerc, *Les Pontifes de l'anc. Rome*, p. 157; Iullian in Daremberg Saglio, s. v. *flamen*.

(3) Rossbach, *l. c.* p. 96. La figura del padre dello sposo è sempre bene a proposito, inquantochè a lui spetta la *potestas* sulla sposa.

(4) Rossbach, *Hochzeits-und Ehedenkmäler*, p. 36.

(5) L'uomo indossa una tunica, sulla quale altra tunica meno lunga, manicata e decorata di ricamo *(tunica palmata)* e una *chlamys* fermata sulla spalla destra. Le vesti della donna e del personaggio che è tra loro due non sono per la piccolezza e la mala conservazione dell'oggetto troppo chiare. La donna ha una tunica manicata e un velo tratto sul capo.

sentazione della scena matrimoniale, aveva sostituito a *Iuno Pronuba* la figura di Cristo; ed è quindi veramente singolare trovare un monumento che specialmente per la corona di alloro imposta al capo del *pronubus* conserva ancora un carattere così nettamente pagano.

Tornando al nostro sarcofago le quattro figure di Africa (granaio di Roma), Portus (sbarco e magazzino del frumento), Annona e Frumentatio a nessun altro ufficiale convengono tanto bene quanto al *praefectus annonae,* sicchè ritengo non possa dubitarsi, che proprio per un *praefectus annonae* fu in origine scolpito il nostro sarcofago. Resterebbe a tentarne l'identificazione, ardua e quasi disperata impresa, data l'assenza del coperchio del sarcofago che portava forse l'iscrizione. L'Aquari

Fig. 10. — Frammento di altorilievo romano.

dal trovamento di un altro sarcofago e di una iscrizione opinò, che in quel luogo potessero aver sepoltura persone della *gens Valeria* (1); un *L. Valerius Proculus praefectus annonae* è dato dalle iscrizioni C. I. L. II-1970 VI-1002; ma non è possibile pensare a lui, perchè esercitava le sue funzioni in età troppo anteriore a quella del nostro sarcofago, cioè sotto l'impero di Antonino Pio.

*
* *

Dall'ispettore cav. Bistolfi fu fermato all'Ufficio d'Esportazione e acquistato poi per il Museo il bel torso marmoreo di statua più grande del vero riprodotto a fig. 8. Riproduce un tipo di Dioniso molto celebre nell'antichità, perchè se ne hanno numerose repliche e derivazioni di varie dimensioni, due delle quali complete

(1) *Bull. Com.*, 1877, p. 156.

al Louvre e a Madrid (1). Le forme già alquanto molli e tondeggianti, ma non disgiunte da una nobile grandiosità nel modellato, e il lavoro sapiente e accurato, per quanto se ne può giudicare, per essere la superficie alquanto logora, fanno ritenere esser questa una copia eccellente, dall'esame della quale mi sembra possa confermarsi l'opinione di coloro che ascrivono l'originale di quest'opera a un artista del principio del IV secolo ancora però dominato dai ricordi della grande arte attica del quinto (2).

*
* *

Fig. 11. — Frammento di altorilievo romano.

In un casale della Via Appia trovai, per indicazioni avute dal collega dottor Valle, alcuni resti della piccola collezione di oggetti antichi già conservata nella vigna Grandi. Acquistai a prezzo molto conveniente sei fistule aquarie, tre frammenti di terrecotte e un'iscrizione. Delle fistule due coi nomi di *Valerius Messala* e *Valerius Paulinus* furono acquistate dal Grandi nel 1861, e provengono dalla vigna Zoffoli in località Marco Andreola o Muro dei Francesi presso Marino.

Furono pubblicate dal De Rossi (3) dal Lanciani (4) e raccolte in C. I. L. XV-7849, 7850. I personaggi ricordati appartengono alla nobile *gens Valeria* che dovette possedere una villa in quel luogo (5); non possiamo dire, se il primo di essi sia alcuno dei Valerii Messala illustri come personaggi politici o proprio il Valerio Messala Corvino celeberrimo contemporaneo sostenitore e amico di Augusto, o altro dello stesso nome.

Delle altre quattro fistule due recano il bollo L AELI AVRELI COMMODI AVG N e altre due PRISCIANVS AVG N FECIT. Le dimensioni delle fistule e i caratteri fanno sospettare, che esse appartengano a una condottura unica, e il sospetto diviene quasi certezza per i dati di trovamento di altri frammenti di fistule. Infatti nel C. I. L. XV ai numeri 7324 e 7355 sono pubblicate due fistule, una con la leggenda ...ELI COMMODI AVG N, l'altra con PRISCIANVS AVG N FECIT. L'una e l'altra furono trovate nella vigna di Vincenzo Cicciaporci sulla Via Ardeatina, e

(1) Vedi l'elenco delle repliche in Amelung *Skulpturen des vaticanischen Museums*, II, p. 429.

(2) L'Amelung *l. c.*, respinta l'opinione del Furtwängler (*Journal of Hell. Stud.*, 1901, p. 215), che vedeva in questa scultura la maniera di Prassitele, pensa a Timotheos, o meglio a uno degli scultori che dipendono da questo maestro. Il nostro torso, a differenza della copia vaticana di cui parla l'Amelung, appare forse di lavoro troppo grandioso, e di proporzioni troppo robuste per poter essere assegnato ad un artista, la cui preferenza per le figure sottili, slanciate è così bene messa in luce da un recentissimo studio dello stesso Amelung (in *Ausonia*, 1908, pag. 91).

(3) In *Bull. Crist.*, 1872, p. 132.

(4) In *Sylloge aquaria*, n. 356 e *Bull. Com.*, 1884, p. 194.

(5) Grossi Gondi, *Il Tusculano nell'età classica*, p. 206.

siccome la vigna Cicciaporci è indicata come esistente nel sec. XVII tra Capo di Bove e la Nunziatella, ossia precisamente vicinissimo alla vigna Grandi, così non è a dubitare, che anche le nostre fistule vengano dal medesimo luogo, e abbiano costituito una sola condottura (1). La nuova fistula con la leggenda intera L.AE-LI AVRELI COMMODI AUG N non solo completa la già nota C.I.L.XV-7324 (2) ma per la forma sua ci dà fondato motivo di credere, che la condottura e con essa il terreno siano stati proprietà dell'imperatore Commodo, o sua personale o del fisco imperiale. Le parole del Bartoli riferite nella nota precedente, che si siano cioè trovate memorie di molti Cesari, farebbero ritenere più probabile la seconda ipotesi. Da questa villa potè Commodo agognare l'altra poco lontana e sontuosissima dei Quintilii e impadronirsene, mettendo a morte i due fratelli Condiano e Massimo (3).

Delle terrecotte acquistate insieme alle fistule una è un'antefissa con una palmetta alla base della quale è un bustino femminile che appoggia la testa sul braccio sinistro; altre due sono parti di due esemplari d'una stessa lastra con una quadriga in corsa (4).

La piccola iscrizione sepolcrale inedita reca:

VALERIVS . A (uli) l (ibertus)
A T I M E T V (s
FECIT . S I bi
E T S \ is

* * *

Nella villa Patrizi sulla via Nomentana era attaccato a un muro tra molti altri frammenti un lastrone marmoreo con tre figure di littori. Una fotografia favoritami dal prof. Lanciani (fig. 9) mostra la originaria collocazione del rilievo che fu veduto al posto da Matz e Von Duhn e descritto al num. 3530 dei loro *Antike Bildwerke in Rom* con queste parole: « *Drei Liktoren n. l. die Fasces im r. Arme in gegürtetem Chiton und über die l. Schulter geschlagenem Pallium; alle sind lorbeerbekränzt* ».

Debbo purtroppo render noto, che ai tre littori si deve rinunciare, il rilievo non è che un pasticcio; fasci e corpi sono di restauro, solo antiche le tre teste.

(1) Le scoperte fatte da Vincenzo Cicciaporci sono ricordate da P. S. Bartoli nelle sue *Memorie*, n. 85 (v. FEA, *Miscellanea*): « Tra Capo di Bove e la Nunziatella, luogo della Compagnia del Gonfalone fu comprato un pezzo di vigna, ridotto in sodo dal Sig. Vincenzo Cicciaporci, dove, nel fare lo scassato furono trovati segni di una bellissima vigna antica, nelli condotti di piombo della quale v'era il nome della più gran parte dei Cesari con quelli dei liberti. Vi fu trovato un nobilissimo vaso di marmo grande da cinque palmi lavorato di mascheroni e fogliami di eccellentissima maniera.... etc. senza le altre cose che li scavatori sanno nascondere, e questo fu nel 1680 in 81 ». Se i frammenti di vigna Grandi siano residui di questi scavi o di altri più vicini ai nostri giorni, è incerto.

(2) Sui nomi di Commodo: *L. Aelius Aurelius Commodus* o *M. Aurelius Commodus* e sul loro succedersi cronologico cfr., CAGNAT, *Epigraphie latine*, 3ª ed., p. 193.

(3) CASS. DIO, 72-5, *Vita Commodi*, 4-9; cfr. NIBBY, *Analisi*, III, p. 724.

(4) Una completa si ha in CAMPANA, *Antiche opere in plastica*, tav. XCII.

Nella maschia bellezza di queste potremo però confortarci della perdita di tre littori. Anzitutto i corpi e i fasci sono di marmo lunense, mentre le tre teste sono di marmo greco probabilmente pentelico; poi la fattura monotona, uniforme del panneggio con le sue pieghe piatte, convenzionali, mancanti di spirito e di sentimento, rivelano troppo la mano d'un frettoloso mestierante moderno, e contrastano affatto alla nobile fattura delle teste.

Queste sono volte tutte e tre dalla stessa parte, e appartengono a un grande altorilievo. Le fig. 10-11 le mostrano nella posizione che avevano originariamente, posizione per noi assegnata con sicurezza dagli attacchi al fondo piano del rilievo.

La prima a d. è alquanto più piccola delle altre, raffigura un uomo forse in età più giovanile delle altre due, dalla fronte alta con capelli tirati a ciocche sul davanti e cinti da corona di alloro, ciglia leggermente aggrottate, occhi profondi non grandi, naso piuttosto aquilino, bocca piccola con labbra serrate, aspetto dignitoso e severo. La superficie del marmo è un po' corrosa, e v'è uso del trapano agli angoli della bocca e delle narici.

Fig. 12.
Calco di antica matrice in bronzo.

L'altra di fig. 10 è di tipo più idealistico, alquanto più grande delle altre due, con capelli abbondanti, divisi sul mezzo della fronte, occhi grandi, forme più piene e rotonde delle altre due teste, bocca e labbra grandi, aspetto non robusto e severo come le altre due, ma dolce e quasi patetico. È coronato d'alloro, una piccola parte del capo sopra la fronte era riportata, ma ora manca, come pure manca il naso.

La terza testa pure coronata di lauro è di tutte quella a tratti più energici e decisivi; i capelli sono tirati a fitte ciocche sulla fronte che è solcata da rughe, gli occhi sono grandi e profondi, il naso aquilino, la bocca grande semiaperta segnata col trapano agli angoli. Sembra d'essere d'uomo più avanzato in età degli altri due, e la cura maggiore che l'artista ha messo nei particolari (1) fa ritenere, che egli rappresentasse un personaggio più degli altri importante. Sebbene l'aspetto individuale lasci credere, che la testa è un ritratto, pure ritengo impossibile avanzare delle ipotesi di attribuzioni. Certo la iconografia degli imperatori non ci offre nessuna figura simile.

Le teste presentano dunque delle analogie e delle differenze; identico sembra essere il marmo, sicura è per tutte e tre l'appartenenza a un grande altorilievo, la medesima è la direzione delle tre figure. Ma viceversa le loro dimensioni presentano qualche leggera differenza (2) nell'ultima descritta l'apertura della bocca, gl'incavi delle orecchie sono accurati e profondi, nelle altre appenna accennati, in questa i tratti caratteristici e individuali richiamano un ritratto, in quelle le teste sembrerebbero quasi ideali.

Queste differenze però non sono tali, che ci debbano far pensare a frammenti di tre opere diverse; anche la circostanza casuale ed estranea di vederle unite in-

(1) Vedi specialmente la fattura della bocca e delle orecchie.
(2) Altezze dalla radice del naso al mento 0,104; 0,103; 0,099.

sieme in un pasticcio moderno ha un qualche valore per lasciar supporre, che esse siano state trovate contemporaneamente e nello stesso luogo. Le lievi differenze di fattura si spiegano agevolmente, se si pensa ad un rilievo di grandi dimensioni cui le teste debbano aver appartenuto. In parecchi di tali grandi rilievi, a comin-

Fig. 13. — Calchi di Monete di Giulio Cesare.

(Dai gabinetti di Parigi, di Napoli e del Museo Nazionale Romano).

ciare dall'*Ara Pacis*, le disuguaglianze di proporzione e di fattura sono visiblli e notevoli, dovute non solo alla pluralità degli artisti che prendevano talora parte a uno stesso lavoro, ma anche alle diverse intenzioni d' uno stesso artista, al valore storico o allegorico delle figure, alla loro maggiore o minore importanza o visibilità. Possiamo pertanto esser sicuri di avere nelle tre teste i resti purtroppo scarsi di un grande altorilievo di soggetto romano con figure a circa due terzi del vero. La corona che le figure portano, fa pensare a una cerimonia festiva sia di carattere prettamente religioso, sia religioso-militare come una pompa trionfale.

Da Michelangelo. — **Leda col Cigno.** — *Londra,* National Gallery.

Circa il tempo da assegnare all'opera, la pochezza di quel che ci è restato, e la molta incertezza che domina in fatto di storia dell'arte romana, non ci permettono di proporre con sufficiente sicurezza una data. Forse il rilievo è più vicino all'arte traianea che alla augustea, più di questo non sento di poter dire.

Nulla purtroppo si può congetturare per la provenienza; il rilievo ricomposto come in fig. 9 già da gran tempo era in villa Patrizi, come si vedeva dalla patina delle parti moderne, e come mi ha confermato la più antica tradizione orale che ho potuto raccogliere, quella di un vecchio giardiniere *verna*, se mi si concede la parola, della casa Patrizi. Ora, per quanto io so, in due volte principalmente la casa Patrizi ha formato ed arricchito le sue raccolte di antichità, una volta circa la metà del secolo scorso per opera del marchese Francesco, un'altra volta nel principio del sec. XVIII per opera del cardinale Giovanni fondatore della villa.

Degli scavi e degli acquisti del marchese Francesco i vecchi familiari della casa si rammentano, nè tra quegli oggetti sono le nostre teste. È più probabile invece, che un qualche mediocre rimpiastricciatore del secolo XVIII conoscendo il desiderio di raccogliere del cardinale Giovanni e le delusioni che gli davano i suoi scavi (1) gli abbia presentato in buon assetto trionfale i tre littori coronati e togati, i cui elementi antichi niuno potrà forse mai dirci, donde fossero stati tratti.

*
* *

Questo articolo era già composto, quando un nuovo dono importante perveniva a questo Museo dal valente pittore prof. Mariano Rocchi. Si tratta di una piastrina ellittica di bronzo che reca incavato un busto di personaggio romano con corona d'alloro sul capo, *paludamentum* fermato sulla spalla destra, e lituo dietro la nuca (fig. 12). Se per il busto della stazione di Trastevere notavo con tutta titubanza alcune somiglianze con Giulio Cesare, per l'identificazione di questa testa nessun dubbio è possibile. Abbiamo in questo piccolo cimelio uno dei ritratti più fini, più chiari, più indiscutibili del *dictator perpetuus*. Lo desumiamo dagli attributi: *paludamentum* come *imperator*, *lituus* come *pontifex maximus*, corona d'alloro secondo la concessione fatta dal senato, portata sulla fronte a celare le calvizie; e ce ne assicura poi in modo indubitabile la somiglianza con le monete più attendibili cfr. fig. 13. Per la finezza poi del lavoro, secondo ogni probabilità derivato da una gemma o da un cameo, il nostro piccolo monumento merita un posto cospicuo nella serie iconografica di Cesare, specialmente avuto riguardo alla durezza e allo stento che dimostrano gli incisori della zecca romana del periodo cesariano. La gemma da cui è tratto il nostro bronzo è certo lavoro di un artista assai più abile, molto probabilmente d'un greco. Oltre alla maestria nel minuzioso lavoro, alla nobiltà d'espressione saputa dare al ritratto, possiamo forse desumerlo da un altro lieve indizio. Si osservi la strana forma del *lituus* dietro la nuca, quasi di un 8 non chiuso, ben diversa da quella rituale esattamente resa dagli artisti romani nelle monete di fig. 13. Probabilmente l'incisore della gemma non conosceva bene quello strumento del culto romano, e l'ha riprodotto un po' liberamente.

(1) Il dott. Ozzola che per concessione della casa Patrizi ha potuto esaminare le carte del cardinale in ordine ai suoi studi su Gio. Paolo Pannini (cfr *L'Arte* 1909 p. 27) mi riferisce, che il cardinale lamenta che nel suo terreno le ricerche di antichità siano state vane, mentre il card. Alberoni che fabbricava una villa prossima alla sua si diceva trovasse oggetti di notevole bellezza, e in altra lettera è lieto che le notizie dei trovamenti dell'Alberoni siano esagerate, chè troppo ne avrebbe provato invidia.

Circa l'uso della piastrina, ritengo probabile, che possa aver servito come matrice per la formazione di paste vitree e di analoghe imitazioni di gemme in altre materie.

Debbo ancora aggiungere, che negli ultimi giorni furono assicurati alle collezioni di questo Museo due tesoretti monetali di non poca importanza.

Il primo rinvenuto presso Castro dei Volsci e acquistato per lire duecento trenta comprende mille e trecento monete, per due terzi appartenenti ai re goti d'Italia e specialmente a Baduela (Totila), per il resto piccoli bronzi romani del Basso Impero e pezzi diversi di Giustiniano, di Anastasio, di Cartagine.

L'altro tesoretto fa parte del ripostiglio di bronzi repubblicani che si dice trovato recentemente a Ostia, e che è andato disperso. Cento settantasei pezzi furono acquistati dallo Gnecchi che li ha recentemente pubblicati (1) la parte da noi ricuperata comprende solo una cinquantina di pezzi, ma è fra essi un esemplare eccellentemente conservato del dupondio coniato, noto finora da tre soli esemplari, uno dei quali perduto.

Al generoso disinteresse del sig. comm. Stettiner che qui ringrazio si deve, se ho potuto ottenere la parte di tesoretto per sole lire duecento. L'uno e l'altro ripostiglio saranno presto pubblicati più ampiamente dalla dott. Cesano.

R. PARIBENI.

(1) In *Rivista Italiana di Numismatica*, 1909, p. 11.

LA LEDA DI MICHELANGELO.

La natura artistica del Buonarroti, eminentemente pagana, dovette alla Corte di Alfonso d'Este subire il fascino delle rappresentazioni mitologiche che Giovanni Bellini e Tiziano, col celebre *Baccanale* e la *storia di Bacco e di Arianna*, avevano dipinte nelle sale ducali. Per la prima volta con la *Leda* il suo pennello diè vita ad un soggetto mitologico, la cui scelta era in armonia con l'ambiente che avealo inspirato, quale la paganeggiante Corte di Ferrara.

Il dipinto, dice il Vasari, *fu cosa divina:* a noi però non è dato conoscerlo che per mezzo di alcune copie, poichè l'ipocrisia iconoclasta del Sublet di Noyers, Ministro di Luigi XIII, condannava alla distruzione, come licenzioso, l'insigne capolavoro. Riuscirà pertanto di qualche interesse ricostruire la storia del dipinto buonarrotiano.

Cacciati i Medici da Firenze, occorrendo fortificare la città, la Signoria nominava Michelangelo commissario generale sopra tutte le fortificazioni e allo scopo di studiare i sistemi adottati dal Duca Alfonso D'Este, lo inviava a Ferrara, dove fu con grandi onori accolto dal Duca che desideroso di possedere un lavoro di lui gli disse un giorno scherzando: « Voi siete mio prigione. Se volete ch'io vi lasci « libero, voglio che voi mi promettiate di farmi qualche cosa di vostra mano, « come ben vi viene: sia quel che si voglia, scultura o pittura » (1).

Promise il maestro e ritornato a Firenze, sebbene occupatissimo, trovava tempo di lavorare attorno alla Leda ed alle statue per le sepolture medicee segretamente (2): la fuga misteriosa dalla città l'obbligava poi a interrompere questi lavori. Dal suo ritorno alla caduta di Firenze (12 agosto 1530), periodo di attività febbrile, Michelangelo portava quasi a compimento la *Leda* per il Duca di Ferrara e sempre segretamente, lavorava attorno alle statue per le sepolture dei Medici.

Caduta la città il maestro avvertiva Alessandro Guarini, oratore del Duca di Ferrara, di aver terminato la *Leda* per il suo Signore, ed Alfonso inviava subito a Firenze Jacopo Sacchetti suo familiare (3). Il Sacchetti, detto il Pisanello, veniva a Firenze sulla fine dell'ottobre 1530 accompagnato da un lettera di credenza che mi piace riportare a dimostrazione della stima infinita che godeva Michelangelo alla Corte di Ferrara, e dei suoi rapporti cordiali col Duca.

« — Amice carissime — Havendomi fatto intendere Messer Alessandro Gua« rino, già mio oratore costì in Fiorenza, quello che voi gli avete mandato a dire « circa la pittura che avete fatto per me, ne ho avuto molto piacere. E perchè « già lungo tempo ho desiderato di avere in casa qualc'una delle opere vostre

(1) Condivi, *Vita di Michelangelo*, Pisa, 1822, p. 53.

(2) Vasari, *Vita di Michelangelo*.

(3) Campori, *Michelangelo e Alfonso I d'Este* in *Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per l'Emilia*, Nuova Serie, Vol. VI, parte I, pag. 127 e seg.

« come a bocca vi dissi, mi pare ogn'ora un anno ch'io possa vedere questa. E
« però mando a posta lo esibitore presente, mio servitore chiamato il Pisanello e
« vi prego che vi piaccia mandarla per lui, dandogli consiglio e indirizzo come
« l'abbia da condurre salva. E non vi scandalizzate se ora per il medesimo messo
« non vi mando pagamento alcuno perchè nè da voi ho inteso quel che ne vo-
« gliate nè da per me lo so giudicare non l'avendo ancor vista. Ma ben vi pro-
« metto che non avrete perso quella fatica che avrete durata per mio amore e mi
« farete piacere grandissimo se mi scriverete quanto vi piacerà ch'io vi mandi,
« perchè sarò molto più sicuro del giudizio vostro in estimarla che del mio. — E

Daniele da Volterra? — Leda (da Michelangelo). — *Venezia,* Museo Civico.

« oltre il premio della fatica vostra vi certifico che sempre sarò desideroso di farvi
« piacere e comodo, come io reputo che meriti il molto valore e rara virtù vostra
« e infra tanto e sempre mi vi offro di buon cuore in tutto quello ch'io posso
« fare che vi sia grato. Bene vale. — Venetiis, 22 Oct. 1530. — Alfonsus Dux
« Ferraris » (1).

Questi vincoli di amicizia venivano d'un tratto spezzati, ed è sul capo del Pisanello che ricade tutta la colpa della perdita di un capolavoro che, destinato al Duca di Ferrara, sarebbe rimasto in Italia e che forse ancora oggi ammireremmo, gioiello fra i tanti lasciatici dalla Casa d'Este. Il famigliare di Alfonso I al vedere la *Leda* esclamava: *Oh questa è una poca cosa!* — e a lui rispondeva il maestro domandando *che mestiere fosse il suo,* e al gentiluomo ferrarese che ironicamente

(1) Il documento riportato dal Campori, *loc. cit.*, è tratto dall'Archivio Buonarroti.

gli diceva esser egli un mercante, replicava: *Voi farete questa volta mala mercanzia per il vostro signore! Levatemivi dinnanzi* (1).

E mala mercanzia fece davvero pel suo signore il cortigiano di Ferrara poichè sdegnato il maestro, regalava il quadro e il cartone assieme con molti altri disegni ad Anton Mini suo garzone che per trarre dal dono lauto guadagno, lasciava Firenze per recarsi a Parigi alla Corte di Francesco I.

Qualcuno (2) ha dubitato di questa generosità eccessiva di Michelangelo, ritenendolo interessato nel viaggio di Anton Mini, ma noi troviamo priva di fondamento questa ipotesi, tanto più che la donazione del quadro, secondo il Vasari (3) e Benedetto Varchi (4), è giustificata oltrechè dalla momentanea ira del Maestro, dal bisogno di denaro di Anton Mini a lui molto affezionato che *aveva due sorelle da maritarsi*.

Ci è dato anche seguire la *Leda* nel suo viaggio. Francesco Tebaldi l'11 febbraio 1532 scrive da Lione a Michelangelo, e dandogli notizie di Anton Mini e Benedetto da Bene che lo accompagnava, « *aspettano la Leda* », gli dice, « e subito venuta andranno a la corte: in el quale luogo, non andando io, l'indirizzerò a mia « amici, e farò loro lettere di favore e raccomandazione, che non mancherà loro « niente. — *Hanno cominciato una Leda che riesce molto bella: e questo Benedetto è « gentile spirito: e sono d'animo che la faranno bella:* così a Dio piaccia » (5).

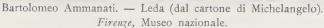
Questa lettera è di grande importanza per il fatto che si parla di una copia di Benedetto da Bene della quale presto si perdettero le tracce e che forse, ritrovata in seguito, fu tenuta come l'originale di Michelangelo; ma ciò vedremo più innanzi. — Poco tempo dopo il Mini si recava a Parigi per trattare con la corte la vendita della *Leda*, ma la corte era partita prima del suo arrivo. — Per due mesi egli la seguì senza riuscire a raggiungerla e alfine stanco, dopo aver lasciato la *Leda* e la copia in casa di Giuliano Buonaccorsi, riprendeva la via di Lione, dove riposavasi. Ritornato a Parigi, il Buonaccorsi negavagli la proprietà del dipinto prezioso e il disgraziato Mini per il dolore, lo scoramento e la fatica, ammalatosi, moriva poco tempo dopo (6). Questi fatti avvenivano nel 1533.

Un documento tratto dall'Archivio Buonarroti chiarisce meglio gli avvenimenti narrati. È il Tebaldi che scrive da Lione nel 1540. Egli appare, non si sa come nè perchè, associato ad Anton Mini per metà del valore della *Leda*, e racconta come il Mini nel 1532 avesse portato a Parigi le due *Lede*, delle quali gli apparteneva per intero quella di Benedetto da Bene e per metà quella di Michelangelo. Descrive poi la frode del Buonaccorsi che, a udirlo, aveva ricevuto le due tavole da Luigi Alamanni e non da Anton Mini e ci dà notizie importanti sul prezzo del quadro buonarrotiano, per il quale Leonardo Spina e Tommaso Guadagni offrirono a Lione 500 ducati ciascuno. La *Leda* passò nelle stanze del re di Francia a Fontainebleau e « *molte persone dicono averne il Buonaccorsi fatto un « presente al re, e vi ha avuto ricompensa grande: chi dice una segreteria che vale « ducati 2000 e chi molto di più* » (7).

(1) Vasari, loc. cit.
(2) Wilson, *Life et Works of Mich.*, London, 1876, p. 346.
(3) *Loc. cit.*
(4) *Orazione funebre di Michelangelo*, Firenze, 1546.
(5) Il documento tratto dall'Archivio Buonarroti è riportato dal Gotti, *Vita di Michelangelo*. Firenze, 1875, Volume I.
(6) Corrado Ricci, *Michelangelo*.
(7) Gotti, *loc. cit.*

Nessuna notizia della copia fatta da Benedetto da Bene ci dà il Tebaldi. In riguardo al cartone, che col dipinto era stato regalato ad Anton Mini, sappiamo dal Vasari del suo ritorno a Firenze in casa di Bernardo Vecchietti e ancora nel 1746 si conservava in Firenze in casa dei nobili signori Vecchietti, in tali buone condizioni da destare *stupore e gran piacere* (1).

L'ultima notizia del quadro di Michelangelo ce la dà il Père Dan (2), in una sua visita a Fontainebleau, descritta nel 1642: l'autore vanta il credito delle opere di Michelangelo e ricorda un « tableau de luy qui est une *Léda* couchée... il faut « dire avec regret que la malice du temps l'a presque entièrement gasté; et quoy

Bartolomeo Ammanati. — Leda (dal cartone di Michelangelo).
Firenze, Museo nazionale.

« qu'il soit ainsi, j'ay cru neantmoins pour la recommandation de ce cabinet Royal, « estre obligé d'en faire icy mention ». Un anno dopo Sublet des Noyers dava ordine di distruggere il quadro. Egli avrebbe consumato il misfatto il 10 aprile 1643, quando cioè lasciava la corte per ritirarsi a Dangu (3). Roger de Piles (4) nel 1699 attribuisce la causa di questa distruzione all'attitudine passionale e lasciva nella quale il maestro dipinse la *Leda*, e Florant le Comte (5), anche egli dello stesso parere, scrive: « La lascivité que ce tableau pouvoit inspirer a été la cause « de sa ruine ». Michelet, forse nel vero, dà dell'imbecille al ministro di Luigi XIII (6).

(1) GORI, *Note al Condivi*, ediz. Firenze 1746.
(2) DAN LE PÈRE, *Le Trésor des merveilles de la Maison... de Fontainebleau,* 1642.
(3) MANTZ, *Gazette des beaux-arts*, vol. XIII, an. 1876.
(4) ROGER DE PILES, *Abregé de la vie des peintres,* p. 221.
(5) *Cabinet des singularies,* t. II, p. 29.
(6) *Histoire de France,* Paris 1876, vol. VII, p. 355.

La storia del dipinto michelangiolesco, così chiara sino a questo momento, si oscura d'un tratto e lascia incerti e dubbiosi gli storici dell'arte che della questione si sono occupati.

Il Mariette nelle note al Condivi, pubblicate nel 1742, fa la storia della *Leda* ed aggiunge che il Des Noyers, dopo guastato il quadro, dava ordine di bruciarlo, ma l'ordine non veniva eseguito e assicura di aver veduto sette o otto anni prima della pubblicazione del Condivi, cioè verso il 1734 o 1735, il dipinto molto guasto, ma tuttavia sorprendente per il colorito; aggiunge di averlo veduto in mano ad un mediocre restauratore e restaurato, afferma che fosse passato in Inghilterra.

Il nostro primo pensiero, leggendo quanto scrive il Mariette, si rivolge alla copia di Benedetto da Bene e dopo un esame attento della questione non possiamo che rafforzarci nella nostra prima idea. Certamente l'affermazione del commentatore del Condivi si fonda sul fatto ch'egli aveva trovato quasi un secolo dopo la data della sua miseranda fine, un dipinto rappresentante la *Leda* di Michelangelo che egli di sicuro conosceva per mezzo di antiche incisioni; questo fatto è bastato a cancellare dalla storia la distruzione del dipinto e a riabilitare agli occhi del Mariette la memoria del Des Noyers. E il Mariette, che evidentemente non sapeva della copia eseguita da Benedetto da Bene, che pure doveva trovarsi a Parigi, non avrebbe potuto spiegarsi in altro modo la riapparizione del quadro: egli non previde neppure che potesse trattarsi di una copia e quando loda il colorito simile a quello dei Veneziani, ci fa pensare alle parole del Tebaldi: « Hanno cominciato una *Leda* « che riesce molto bella; e questo Benedetto è gentile spirito: e sono d'animo che « la faranno bella ».

In Inghilterra la supposta *Leda* di Michelangelo non ebbe la fortuna sperata dal Mariette e per molti anni visse nell'ombra e nell'abbandono, lasciando al tempo modo di continuare l'opera di distruzione intrapresa dal restauratore del settecento. Nel 1838 vediamo riapparire la *Leda*, ed è il Duca di Northumberland, che insieme con un quadro del Poussin, ne fa un regalo alla Galleria Nazionale di Londra: si tentò di restaurare il dipinto, ma per le pessime condizioni in cui era ridotto i tentativi furono abbandonati e solo più tardi ripresi, furono condotti a buon fine durante la direzione di M. Burton. L'opera di restauro fu compiuta dal restauratore Ponti, che abilmente tolse dal dipinto l'orribile pittura del settecento, che aveva perfino trasformato i colori, ridipingendo in azzurro il manto rosso sul quale si adagia la Leda: sotto la patina dell'antico restauro si trovò un dipinto a tempera che secondo alcuni risponde alle indicazioni del Vasari (1).

Il Reiset (2), dalla prima impressione e da un esame superficiale, ritiene di trovarsi in presenza del quadro già altre volte in Fontainebleau e vinto dal fascino speciale della composizione, loda il colorito come il Mariette e come questi, accetta l'originalità del dipinto senza discutere la possibilità di trovarsi dinanzi una copia. Il Michaelis, che segue il Reiset, aggiunge che levata la patina ad olio sovrapposta all'antica pittura a tempera, il quadro non fu ritoccato e di conseguenza il colorito è quello di Michelangelo: ma ciò non è da accettarsi neppure da chi ritiene originale il dipinto, poichè non è possibile conciliare lo stato attuale del quadro con la testimonianza del Père Dan e del Mariette, ritenuto che parlino della stessa *Leda*.

(1) Michaelis, *Michelangelo's Leda*, Berlin 1885.

(2) *Gazette des beaux arts*, vol. XV, an. 1877, p. 246 e seguenti. *Une visite aux Musees de Londres*, en 1876.

Il primo difatti ci dice che nel 1642 la pittura era quasi interamente guasta dal tempo, e Mariette nel 1735, nell'ipotesi che parli dello stesso dipinto, osserva che esso era « si fort endomagé qu'en une infinité d'endroits il ne restait que la toile » (1). Dato ciò, come potrebbe la *Leda* della galleria di Londra, se fosse l'originale, conservare intero il colore primo?

Ma ancora contro l'originalità del quadro della Galleria Nazionale, oltre alla storia della distruzione, che non basta a cancellare l'affermazione del Mariette, stanno le testimonianze del Vasari, del Condivi e di Benedetto Varchi. La *Leda*, ci dice il primo: *venne dipinta da lui, che abbraccia il Cigno, e Castore e Polluce che uscivano dall'uovo in certo quadro grande dipinto a tempera col fiato;* (2) ed il Condivi: « *principiò un quadrone da sala, rappresentando il concubito del cigno con Leda:*

Da Michelangelo. — Leda. — *Dresda*, R. Galleria.

ed appresso il parto dell'uova di che nacquero Castore e Polluce, secondochè nelle favole degli antichi scrittori si legge »; (3) e Benedetto Varchi: « *rappresentò vivamente il congiungimento di Giove in forma di Cigno con Leda: e il parto delle due uova onde nacquero Castore e Polluce* ».

I Dioscuri mancano nel quadro della galleria di Londra: ma tuttavia il Michaelis cerca di rimediare a questa grave testimonianza contro la originalità del dipinto, affermando che il Vasari, il Condivi e il Varchi si siano sbagliati nella descrizione del quadro di Michelangelo. Ciò egli afferma dopo aver esaminato un'incisione di Enea Viso, che anche il Bartsh ritiene riproduca l'originale di Michelangelo (4): nell'incisione di Enea Vico, mancano i Dioscuri e di conseguenza non dovevano

(1) Père Dan, *loc. cit.* — Mariette, *loc. cit.*
(2) Vasari, *Vita di Michelangelo.*
(3) Condivi, *Vita di Michelangelo.*
(4) XV, p. 294 n° 26.

esistere nell'originale (1). Ma il Woerman (2) osserva giustamente che l'incisione del Vico esaminata dal Michaelis e dal Bartsch, non riproduce la Leda di Michelangelo, sebbene la richiami: e difatti, oltre ad essere le composizioni diverse sebbene simili, in tutte le incisioni di Enea Vico che riproducono lavori di Michelangelo, si legge *Michelangelus Buonar. pinxit o invenit;* mentre in questa si legge solo A E N. V. P. M. D. XL. VI., il che dimostra che si tratta di un disegno dello stesso incisore: e se la Leda di Enea Vico ci ricorda quella di Londra e un'altra copia di grande importanza che trovasi nella galleria di Dresda (N° 71 Catalogo), dobbiamo attribuirlo al fatto che l'incisore si sia ispirato alla composizione Michelangiolesca che, datando l'incisione dal 1546, potè avere conosciuta dal cartone che trovavasi allora in casa Vecchietti e che, come vedremo, mancava dei Dioscuri: secondo il Woerman (3), Enea Vico avrebbe potuto ispirarsi alle antiche composizioni che anche Michelangelo aveva veduto.

Il Michaelis intanto, dalla mancanza dei gemelli nell'incisione del Vico, deduce che i contemporanei di Michelangelo si sono sbagliati descrivendo il quadro e dà così nuova patente di autenticità alla Leda della Galleria Nazionale. Ma lo studio delle antiche incisioni conduce a risultati perfettamente opposti a quelli del Michaelis.

Il Woerman (4) esamina tre incisioni fatte sull'originale di Michelangelo e che tolgono ogni dubbio sulla questione, riproducendo i Dioscuri ricordati da Vasari, Condivi e Benedetto Varchi.

Una prima incisione esaminata anche da Heineken fu attribuita da Woerman a Leon Battista Cavalleris, che avrebbe potuto vedere l'originale nella prima metà del secolo XVI a Fontainebleau; ma lo stesso Woerman riesaminata l'incisione col Wessely la attribuisce a Cornelius Bos che ha una incisione molto simile, intitolata « la Caverna di Vulcano »: il fondo di questa e quello della Leda dimostrano la mano di uno stesso maestro, e la sigla poi della Leda che può leggersi C. B. conforta questa seconda attribuzione. Nell'angolo di sinistra si legge: *Michael. Angelus Pinxit* (5).

Una seconda incisione esaminata dal Woerman è simile alla precedente al punto da sembrarne una copia; ma Heineken che la esamina, non solo la dà per originale, ma ammette che possa essere di Marcantonio. Sotto il calcagno di Leda si legge: *Michael. Angelus inv.*

La terza incisione è meno importante, poichè si tratterebbe della copia di una più antica che secondo Roberto Dumesnil potrebbe essere quella di Enea Vico; ma la presenza di Dioscuri ci dimostra infondata questa attribuzione.

Heineken crede debba attribuirsi a Etienne Delaune – Stephanus, – Si dubitò che il Woerman avesse confuso con una quarta incisione rappresentante la *Leda* di Michelangelo, quest'ultima attribuita da Heineken a Etienne Delaune (6); ma lo stesso Woerman ritorna sull'argomento (7) e toglie ogni dubbio, dimostrando che

(1) Michaelis — *loc. cit.*

(2) *Michelangelo's Leda nach alten Stichen*, in *Repertorium für Kunstwissenchaft*, 1885, p. 405.

(3) *Loc. cit.*

(4) *Loc. cit.*

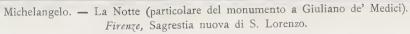
(5) Woerman, — *loc. cit.* Woerman, *Die Urheber der alten Stiche nach Michelangelo's Leda*, in *Repertorium*, 1886, pag. 360.

(6) Sanitsch Michelangelo's, *Leda nach alten Stichen*, in *Repertorium*, 1886, p. 247.

(7) *Repertorium*, 1886 p. 360.

si tratta proprio dell' incisione esaminata da Heineken e che deve ritenersi come una copia di Stephanus da una antica incisione sulla *Leda* di Michelangelo.

L'esame di queste riproduzioni antiche del dipinto michelangiolesco e la testimonianza dei contemporanei del maestro, c'inducono a ritenere che il quadro della Galleria Nazionale di Londra non può essere che una copia. Il Woerman che pure non crede all' originalità del dipinto, fa osservare che i Dioscuri potrebbero essere stati tralasciati dal restauratore dell'epoca di Mariette; ma anche questa ipotesi è da scartare dal momento che, come afferma lo stesso Michaelis, quel pessimo restauro ad olio venne tolto per intero, sì da far ritornare in vita l'antica pittura a tempera.

Michelangelo. — La Notte (particolare del monumento a Giuliano de' Medici).
Firenze, Sagrestia nuova di S. Lorenzo.

Noi crediamo che si tratti di una copia dal cartone e questa potrebbe essere quella di Bettino da Bene che in Lione aveva cominciato la sua Leda prima dell'arrivo del quadro del maestro, come scrive il Tebaldi (confr. più avanti) e quindi — e in ciò siamo d'accordo col Michaelis — dovette cominciarla dal cartone. Che poi il cartone non contenesse i Dioscuri ne abbiamo quasi una prova nella copia attribuibile a Daniele da Volterra che trovasi nel Museo Civico di Venezia e nella scultura dell'Ammanati che trovasi al Museo Nazionale di Firenze. Ambedue questi lavori vennero certamente condotti sul cartone di Michelangelo ed i Dioscuri non vi compariscono, come non si vedono in quello di Londra che noi consideriamo una copia simile alle altre ricordate, con la differenza che Bettino da Bene lavorando attorno alla sua Leda aveva vivo il ricordo del colore di Michelangelo e della efficacia della sua plastica, mentre tanto l'autore della Leda di Venezia quanto l'Ammanati non presero del Maestro che il disegno.

Oggi nell'Accademia di Belle Arti di Londra si mostra come originale un cartone della Leda che da Firenze sarebbe passato in Inghilterra nella seconda metà del settecento; ma il Waagen dubita molto della sua autenticità (1).

In ogni modo dall'esame di tutte queste copie ci resta una precisa idea della madre dei Dioscuri consacrata ancora una volta alla gloria dei secoli dal genio immortale di Michelangelo.

L'eroina del mito è dolcemente abbandonata su dei cuscini ricoperti di ricca drapperia; la sua attitudine passionale è resa in linee di una grande eleganza. La testa di lei ricca nella capigliatura accurata e ornata di diadema regale, dolcemente s'inchina verso il Cigno e le sue labbra quasi inconscientemente si uniscono a quelle del Dio innamorato. Gli occhi sono socchiusi, ma qui è il pudore, non la voluttà. Le gambe della semidea sono ripiegate e carcerano spingendo dolcemente l'amante che palpita agitando le ali in un godimento sovrumano, mentre il lungo collo si piega in linee serpentine. Il braccio sinistro di Leda, appoggiato all'altezza della spalla sui cuscini ricoperti di manto rosso, pende indietro, la mano destra posa sulla gamba sinistra chiudendo il cigno palpitante fra l'avambraccio e il seno dell'eletta del dio.

Si è osservata una somiglianza grande fra la Leda e la Notte delle sepolture Medicee e senza dubbio i due lavori si richiamano nella posa e nella forma: ma ciò non ci sorprende, pensando che quasi allo stesso tempo il maestro le lavorava.

La *Leda*, come tutte le altre opere di Michelangelo è ispirata all'antico, ma noi non ci azzardiamo come il Michaelis a ricercare quale antica scultura abbia ispirato il mestro, tanto più che essendo stata condotta a termine la *Notte* prima della *Leda*, dovremmo concludere che il Maestro lavorando la *Notte* si sia ispirato a una scultura ellenistica rappresentante il mito di Leda e ciò ripugna alla nostra ragione.

L'antico vive in *Leda* e nella *Notte* come in tutta l'opera di Michelangelo. Il grande maestro attinse alle pure fonti elleniche la sua educazione estetica, e dai profeti alle anime dannate della Cappella Sistina, alla *Leda*; dal *David* al *Mosè*, agli *Schiavi* del Louvre, é tutta una serie di lavori nei quali è manifesta l'influenza della scuola greca che tanto contribuì a formare fin dai primi anni, l'indirizzo artistico del Buonarroti. Le collezioni di Lorenzo il Magnifico, i capolavori di Roma, fecero di quest'uomo del cinquecento un emulo di Fidia e di Prassitele: nessuna meraviglia quindi che in una pagina di bellezza classica egli abbia ridato vita alla adultera eterna, madre di eroi divini.

LUCIO TASCA BORDONARO.

(1) CAMPORI, *loc. cit.*

DISEGNO INEDITO DI LORENZO DI CREDI PER UN DIPINTO DEGLI UFFIZI

CONFRONTANDO il disegno di Lorenzo di Credi (1), che qui pubblichiamo, col noto tondo da nove anni esposto agli Uffizi, appare sempre più giusto il dettato che le prime idee sono sempre le migliori! Difatti nel disegno (2) vediamo l'angelo genuflesso che presenta il piccolo San Giovanni, il quale, con le braccia incrociate sul petto, fa atto di inoltrarsi con slancio infantile verso il Bambino Gesù che sta seduto sulle ginocchia della Madre. Nel dipinto invece il pittore, cambiando idea, lo ha rappresentato inginocchiato a mani giunte facendogli perdere quella vivacità e quell'ingenua espressione che troviamo nel primo studio tratto dal vero. Anche il gruppo della Vergine col secondo angelo, sebbene rapidamente schizzato, rivela, tanto nell'insieme della composizione quanto nei pochi

Lorenzo di Credi. — Disegno. — *Firenze,* Biblioteca Marucelliana.

e spiritosi segni, la maniera del Verrocchio compenetrata con la grazia leonardesca. Se non che nell'eseguire il dipinto, l'artista, obbedendo forse alle esigenze di qualche bigotto, committente, ha ripetuto il solito motivo, perdendo tutta la originalità e la freschezza che si ammira nel prezioso disegno della R. Biblioteca Marucelliana.

P. NERINO FERRI.

(1) Il tondo di L. di Credi trovasi esposto negli Uffizi nella III sala toscana sotto il n. 1528. Rimasto affumicato in un bruciamento, e maggiormente guastato nel volerlo ripulire, rimase per lungo tempo obliato nelle stanze di deposito della Galleria fino a che nel 1900 il Direttore E. Ridolfi non lo fece riparare dal restauratore sig. Otto Vermheren e lo espose alla vista del pubblico.

(2) Il disegno che qui riproduciamo trovasi fra un migliaio di disegni posseduti dalla R. Biblioteca Marucellana in Firenze, di cui ci proponiamo in seguito di far conoscere i pezzi più importanti.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

VENETO.

ESTE. — Museo Nazionale. — Il Sig. Francesco Franceschetti, R. Ispettore onorario dei monumenti e degli scavi di Este, ha fatto dono al Museo Nazionale Atestino di un frammento di lapide sepolcrale in marmo bianco di Verona, la cui epigrafe frammentaria ricorda un Marcellino milite nella XIIIª coorte urbana.

Nel gruppo dei titoli militari sepolcrali atestini non è mai fatta menzione di alcuna coorte, per cui il frammento è per Este di speciale importanza.

Esso era infisso alla base esterna del muro perimetrale di una casa colonica di proprietà del cortese donatore, situata nella località montuosa di S. Biagio in Valle, frazione del comune Baone del distretto d'Este.

TOSCANA.

FIRENZE. — Acquisto di un autoritratto di Lenbach. — Per la R. Galleria degli Uffizi in Firenze è stato acquistato un magnifico autoritratto di Franz von Lenbach, che la vedova del grande pittore ha ceduto allo Stato per lire seimiladuecentocinquanta, nel desiderio di vederne arricchita la collezione fiorentina dei ritratti di artisti.

— **Ritratto di Giacomo Thoruhill.** — Il sig. Carlo Loeser, noto critico d'arte e collezionista, residente in Firenze, ha fatto dono per la collezione dei ritratti dei pittori agli Uffizi del ritratto di Giacomo Toruhill eseguito dal suo celebre genero Guglielmo Hogarth.

Il Thoruhill, nato nel 1676 e morto nel 1734 fu pittore di grido alla Corte della regina Anna e si distinse specialmente in vaste decorazioni murarie a soggetti storici, come ad Hampton Court e nella cupola di S. Paolo a Londra.

Il ritratto entrato nella Galleria degli Uffizi è di piccole dimensioni (m. 0,288 × m. 0,23) ma di una delicatezza di esecuzione e di una sottigliezza di espressioni tali da rivelare degnamente la mano del grande maestro inglese. Così non soltanto per l'importanza storica della persona rappresentata, ma più ancora per i pregi artistici della esecuzione, il ritratto del Thoruhill è degno di figurare accanto agli autoritratti del Reynalds e del Romney.

Per il magnifico dono furono dal ministro on. Rava fatti i più vivi ringraziamenti al signor Loeser.

ROMA.

ROMA. — Museo di Villa Giulia. — Il Sig. Ugo Cardani di Civita Castellana ha donato al Museo Nazionale di Villa Giulia gli oggetti scoperti negli scavi da lui eseguiti nel fondo in contrada « Le Monache » posto nel territorio di quel Comune.

Il materiale archeologico può avere importanza sopratutto per determinare i caratteri e l'età dei trovamenti.

SICILIA.

SIRACUSA — R. Museo Archeologico. — All'esercizio testè decorso il Ministro della Pubblica Istruzione, on. Rava, ha provveduto con larghezza di mezzi straordinari ad accrescere le raccolte antiche e medievali del R. Museo di Siracusa, ad impedire l'esodo dalla Sicilia di preziosi cimeli.

1°. Un grandioso ripostiglio di bronzi siculi del sec. VIII circa, proveniente dai dintorni di Adernò, è del peso di quasi una tonnellata, getta una viva luce sull'armamento e sul costume degli indigeni preellenici della Sicilia Orientale. Esso conteneva superbi esemplari di grandiose lancie, copiosissimi frammenti delle stesse armi, accette, numerosi centuroni lavorati a sbalzo (assolutamente nuovi), frammenti di vasi in lamina, fibule e parecchi quintali di bronzo informe e di culatte di fusione. Questo ripostiglio è il più grandioso della Sicilia, e sta degnamente accanto a quello celebre di S. Francesco di Bologna. Prezzo di acquisto L. 2916,00.

2°. Prezioso polittico di arte slavo-bizantina del sec. XV, decorato di lunghe iscrizioni e di copiose figurazioni della vita della Vergine. L'arte di questo polittico, che da secoli custodivasi in una famiglia siciliana, è di una finezza e squisitezza che fa risovvenire il quattrocento toscano, ed apre il campo a nuovi studi sull'arte slava di quel secolo, e sulle influenze da essa subite. Prezzo di acquisto L. 2200,00.

3°. Prezioso codicetto della fine del sec. XV, contenente l'officio della B. Vergine, decorato di diciotto quadretti miniati, che richiamano l'arte fiamminga e sono di una finezza e vivacità, soprattutto nei paesaggi, meravigliosa. Prezzo di acquisto L. 5000,00.

4°. Grande codice membranaceo contenente regole di cavalleria, composto da « Meser Paris de putes » e scritto da « Franciscus de Cirexis » milanese, nel 1494. Le miniature sono di mediocre valore, ma la legatura originale con ricche impressioni ne accresce il pregio, tanto più che dalle imprese e dalle iniziali si apprende che questo codice cavalleresco appartenne al celebre Gian Giacomo Trivulzio. Prezzo di acquisto L. 400.

P. O.

VARIE.

TREVISO. — Scoperte nell'antico battistero. — L'Associazione per il patrimonio artistico trevigiano, ha iniziato alcuni lavori di assaggio per il ripristino dell'antico battistero romanico, la cui forma primitiva era quasi irriconoscibile sotto i numerosissimi rimaneggiamenti di varie epoche.

Nella facciata — che unica conservava le forme romaniche — fu ritrovata la porte primitiva e tracce di affreschi. Nel lato meridionale, si poterono rintracciare gli antichi archetti, lesena, antiche finestre e l'antica porta, nella cui lunetta un affresco probabilmente della fine del XIII sec. raffigurante la Madonna e due Santi. In una nicchia accanto alla porta si trovò un pregevolissimo affresco della fine del XIV o principio XV sec. molto ben conservato — tranne in una figura rovinata da lavori posteriori — raffigurante San Giovannino, San Cristoforo e un altro Santo; ai lati degli angeli recanti candelabri.

Appresso a questo un altro affresco molto rovinato con la Madonna in trono e due santi, del principio del XIV secolo.

I lavori continuano ora nell'interno per stabilire esattamente la forma primitiva. Si procederà in seguito all'apertura degli antichi fori, e all'abbattimento di una piccola costruzione che impedisce la vista degli affreschi scoperti nel lato meridionale.

ROMA. — I rami del Rossini acquistati per la R. calcografia. — Il ministro della pubblica istruzione, on. Rava, ha acquistata in questi giorni, per la regia calcografia, al prezzo di lire 25 mila, l'intera collezione dei rami incisi dal celebre artista Luigi Rossini, nella prima metà del secolo scorso. La raccolta, ceduta dal figlio dell'insigne incisore ravennate, comprende circa seicento rami che riproducono monumenti e vedute di antichità romane.

I sette colli di Roma, i suoi principali Fori, le porte e le mura della sua cinta, i monumenti elevati entro e fuori di essa dal X al XVIII secolo, gli interni delle chiese basilicali, le scenografie di Roma moderna, il viaggio pittoresco da Roma a Napoli, le antichità di Pompei, gli archi trionfali onorari e funebri delle antichità romane sparse in tutta Italia rappresentano altrettante serie complesse di questa preziosa raccolta.

Già prima del Rossini i monumenti di Roma erano stati in gran parte disegnati ed incisi dal grande Piranesi. Ma Giovanni Battista Piranesi, artista di un gusto squisito e di una fantasia agilissima e larga, non seppe vincere il fascino dell'antica grandezza, nè la tendenza alla scenografia, ed i suoi disegni, più che riproduzioni effettive dei monumenti che gli stavano dinanzi, sono la idealizzazione di essi, riproduzione qualche volta fantastica in cui è malagevole riconoscere lo stato reale degli antichi edifici, quali apparivano alla metà del secolo XVIII.

Ben diversa é invece l'importanza archeologica e storica dei disegni di Luigi Rossini, artista egli pure di fine gusto; ammiratore dapprima e poi degno emulo dell'incisore veneziano.

Luigi Rossini era anche, per indole sua propria, un osservatore delicato e scrupoloso. Egli intese di ritrarre gli antichi monumenti con una fedeltà assoluta del vero e pur non schivando di ravvivare qua e là nei suoi quadri con garbo innocente e con maestria d'arte, non volle mai subordinare il vero ai voli della fantasia.

L'opera del Rossini, quindi, ha un altissimo valore storico poichè rappresenta un archivio di informazioni preziose per lo studio degli antichi monumenti che dai giorni del Rossini ad oggi sono stati in grande parte alterati, quando non sono andati del tutto distrutti. Essa si avvantaggia poi sull'opera del Piranesi per il fatto che gli scavi intrapresi, al principio del secolo scorso, permisero al Rossini di conoscere e riprodurre monumenti che al Piranesi erano naturalmente rimasti sconosciuti. Le stampe del Rossini, pertanto, sono ricercatissime, molto più che le intere collezioni sono oggi assai rare.

È bastato l'annuncio dell'acquisto dei rami da parte dello Stato perchè siano cominciate a giungere al Ministero proposte di ordinazioni dall'Italia e dall'estero.

Quest'atto del ministro Rava, che è stato a suo tempo unanimemente approvato dal Consiglio superiore per le antichità e le belle arti, dalla Commissione artistica della regia calcografia e dal Consiglio di Stato provvede quindi ad assicurare per sempre la conservazione di un materiale del più alto valore in sè stesso e nei riguardi degli studi archeologici.

ROMA. — Chiusura delle Terme di Tito. — Volendosi dal Municipio di Roma sostituire lo steccato che attualmente recinge gli avanzi della Casa aurea di Nerone, con una chiusura più solida e decorosa dell'attuale, il Ministero della pubblica istruzione ha stabilito per l'esecuzione di tale lavoro un contributo di lire novemila, pari alla metà della spesa totale preventivata.

CONCORSI

Concorso al pensionato artistico nazionale in Roma.

Art. 1. — È aperto il concorso a sei pensioni di Stato in Roma: due per l'architettura, due per la pittura, una per la scultura ed una per la decorazione.

Le pensioni sono di L. 2500 l'anno, oltre all'alloggio e allo studio gratuito in Roma ed ai viaggi d'istruzione ed hanno la durata di due anni. Rispetto alle pensioni di pittura, scultura e decorazione è data facoltà, per coloro che ne sieno giudicati meritevoli, di prorogare di un biennio il godimento della pensione. In questo secondo biennio potrà venire affidata ai pensionati, verso congrue indennità, la esecuzione di una o più opere d'arte, di preferenza destinate a decorare edifici o luoghi pubblici. Ai pensionati di architettura, al termine del biennio, potrà invece essere conferita una indennità di L. 3000 per un viaggio d'istruzione all'estero.

Ai pensionati spettano i diritti ed incombono i doveri determinati dal citato regolamento.

Art. 2 — Al concorso possono essere ammessi gli artisti italiani i quali al 31 luglio 1909 non abbiano superato il 27° anno di età.

Non sono ammessi al concorso coloro i quali abbiano goduto precedentemente una pensione di Stato, nè coloro i quali fruiscano o abbiano goduto di una pensione comunale, provinciale o di fondazione per perfezionamento artistico, con assegno non inferiore alle L. 200 l'anno e che sia stata vinta per pubblico concorso nazionale.

I vincitori del concorso non possono cumulare verun'altra pensione, assegno o borsa di studio o simiglianti benefizi.

Art. 3. — Il concorso avrà luogo nei seguenti Istituti:

1. Istituto di belle arti di Roma; 2. Istituto di belle arti di Bologna; 3. Accademia di belle arti di Carrara; 4. Istituto di belle arti di Firenze; 5. Istituto di belle arti di Lucca; 6. Istituto di belle arti di Modena; 7. Accademia di belle arti di Milano; 8. Istituto di belle arti di Napoli; 9 Istituto di belle arti di Palermo; 10. Istituto di belle arti di Parma; 11. Accademia di belle arti di Torino; 12. Istituto di belle arti di Venezia.

Art. 4. — Le domande di ammissione al concorso, con la precisa indicazione dell'arte per la quale si concorre, debbono essere presentate alla Direzione di uno dei detti Istituti, non più tardi del 6 settembre 1909 e devono essere scritte su carta bollata centesimi 60 ed accompagnate dal certificato di nascita e da quello di penalità (quest'ultimo non anteriore al 1° agosto) entrambi regolarmente legalizzati.

Art. 5. — Il concorso consta di due prove: una di ammissione, l'altra della gara definitiva.

Art. 6. — Nella prova di ammissione i pittori debbono eseguire una figura nuda dipinta; gli scultori una figura nuda in basso rilievo; gli architetti e i decoratori una prova estemporanea di composizione.

I soggetti di queste prove sono dati dal Consiglio dei professori degli Istituti, sedi del concorso, e le prove devono essere eseguite in dieci ore di un sol giorno dagli architetti e dai decoratori ed in dieci ore, che possono essere ripartite in due giorni consecutivi, dai pittori e dagli scultori.

Il giudizio di queste prove d'ammissione al concorso definitivo è reso dal Consiglio dei professori dei sunnominati Istituti. Per questo giudizio saranno aggregati al Consiglio stesso due artisti non insegnanti.

Sono dispensati dall'eseguire la prova d'ammissione quei giovani i quali abbiano già superata la prova stessa, per il medesimo ramo di arte, nei concorsi precedenti.

Art. 7. — Le prove di ammissione avranno luogo in tutti gli Istituti nel giorno 10 settembre 1909, e ove occorra, per i pittori e gli scultori, nel giorno 11 settembre 1909.

Art. 8. — La prova estemporanea della gara definitiva del concorso si eseguirà il giorno 13 settembre 1909 alle ore 7 e mezzo, e puó durare 10 ore consecutive.

I temi di questa prova sono dati dai consiglieri della Sezione III del Consiglio superiore di antichità e belle arti.

L'apertura delle buste suggellate, contenenti i temi mandati dal Ministero a ciascun Istituto, si farà la mattina del giorno 13 settembre p. v. dal capo dell'Istituto, alla presenza dei concorrenti.

Art. 9. — La prova di esecuzione incomincierà il giorno 14 settembre 1909 e durerà quaranta giorni non interrotti cioè fino al 23 ottobre p. v. inclusivo, e con l'orario dalle 8 alle 16 di ciascun giorno.

Art. 10. — Per i pittori la prova estemporanea consisterà in un bozzetto e quella di esecuzione nello sviluppo del bozzetto medesimo sopra una tela di metri 1,30 dal lato massimo, con facoltà nel concorrente di stabilire la misura dell'altro lato per armonizzare il formato della composizione.

Per gli scultori la prova estemporanea consisterà in un bozzetto, il quale sarà formato in gesso a cura dell'istituto, senza che l'autore abbia facoltà di introdurvi modificazioni. La prova di esecuzione consisterà nello sviluppo dello stesso bozzetto, sviluppo il cui lato massimo, se il tema è per un bassorilievo o per un altorilievo, misurerà metri 1,20. Se il tema è di una o più figure in tutto rilievo, le figure dovranno avere la proporzione dai 70 agli 80 centimetri.

La formatura in gesso del saggio degli scultori è fatta a cura dell'istituto ed a spese del concorrente, come per i bozzetti.

Il concorrente di scultura può essere presente alla formatura in gesso così del bozzetto come del saggio.

Per gli architetti la prova estemporanea consisterà in una pianta, prospetti e sezioni, quali saranno indicati nel tema del concorso. La prova di esecuzione consisterà nello sviluppo del progetto con particolari decorativi e costruttivi, comprese le prospettive della facciata e le piante, disegnate architettonicamente.

Per i decoratori la prova estemporanea consisterà in un bozzetto (dipinto o disegnato) e quella di esecuzione nello sviluppo plastico o pittorico, o plastico e pittorico insieme, di una parte essenziale del bozzetto stesso. La grandezza dello sviluppo non dovrà essere inferiore a m. 1,50 nel lato massimo.

Art. 11. — Non sono accettati per lo sviluppo i bozzetti che non presentino un concetto chiaro ed una chiara linea della composizione. Dei bozzetti *ex tempore* deve farsi la mattina successiva alla prova una nitida fotografia e nel giorno stesso dovranno esser mandate le negative al Ministero.

Art. 12. — Tanto per la prova estemporanea, quanto per quella di esecuzione, ciascuno dei concorrenti sarà isolato e chiuso. È lasciata facoltà ai concorrenti di recare con sè, nella stanza ove dovranno eseguire le prove del concorso, quegli studi che possano aver fatto fuori di essa, attinenti al soggetto del concorso stesso. Ma questi studi non potranno più essere asportati e dovranno, dopo essere stati contrassegnati dal Direttore dell'istituto, venir presentati insieme con le prove eseguite, per il giudizio del concorso.

Art. 13. — I concorrenti sono liberi o di firmare le prove del concorso o di contrassegnarle con un motto, ripetuto sopra una scheda sugellata contenente il nome del concorrente.

Art. 14. — Non più tardi del 30 ottobre 1909 tutte le prove e gli studi consegnati dai concorrenti ed i verbali relativi al concorso, saranno inviati dagli istituti, sedi del concorso, al Ministero dell'istruzione in Roma per la esposizione al pubblico e per il giudizio della Sezione III del Consiglio superiore di belle arti.

Art. 15. — I Presidenti ed i Direttori degli istituti di belle arti, sedi del concorso, sono responsabili del regolare procedimento di esso e della scrupolosa osservanza delle norme presenti ed in genere delle disposizioni contenute nel regolamento del pensionato artistico.

Roma, 31 luglio 1909.

Il ministro: Rava.

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1909 — Tip. Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.

ANNO III. FASC. IX.

BOLLETTINO D'ARTE

DEL MINISTERO
DELLA P. ISTRVZIONE

NOTIZIE DELLE GALLERIE
DEI MVSEI E DEI MONVMENTI

E. CALZONE, EDITORE

ROMA · MCMIX

SOMMARIO DEL 9° FASCICOLO - *Settembre 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 19 illustrazioni.

LA LEGGENDA DI S. CRISTOFORO
INTERPRETATA DA TIZIANO E DAL MONREALESE.

La rappresentazione del Santo gigante, che dal portare sulle spalle il divino Putto prende il suo nome, si può contare fra le più popolari della Cristianità. Infinite volte noi lo troviamo raffigurato sia dentro sia fuori le nostre chiese, coll'intento evidente d'impressionare il semplice devoto mercè la grande mole, contrapposta a quella del tenero Bambino che lo domina dall'alto. L'intimo senso che ne scaturisce non può essere altro quindi se non quello di porre in rilievo come la forza materiale vada soggetta all'impero di quella che si afferma nel dominio spirituale. Per parte nostra il tema che ci siamo prefisso è quello di mettere a confronto fra loro due di simili rappresentazioni, derivate a un secolo di distanza l'una dall'altra, per opera di due fra i più potenti nostri artisti, e bene appropriate ciascuna alla sua volta ad esplicare le qualità speciali dei loro autori.

I.

In cima ad una piccola scala attigua alla *Chiesetta*, in Palazzo Ducale a Venezia, per la quale soleva salire il Doge dalle sue stanze per portarsi al *Collegio* — ossia nella sala magnificamente decorata dalla tela di Paolo Veronese, che rappresenta il Salvatore in gloria e al basso il Doge Sebastiano Venier, Venezia, la Fede, i Santi Marco e Giustino — stà dipinto a fresco il San Cristoforo di mano di Tiziano Vecelli. Eminentemente robusto e muscoloso quale ci si presenta, egli personifica appieno il tipo montanaro, prevalente nel modo di concepire la figura umana per parte del pittore cadorino. Fieramente alza il volto focoso verso il Bambino, disinvolto esso pure e animatamente atteggiato ad impartire la benedizione. Nel fondo, invece del fiume tradizionale, scorgesi la Laguna, col campanile di S. Marco

e la Riva degli Schiavoni in distanza. Opera insigne in vero fra molte del grande artista e da ritenersi eseguita nel vigore degli anni, fra la quarantina e la cinquantina, da che si può adeguatamente associare, per la maniera di trattare il nudo, come bene osservò il Cavalcaselle, a quella dipinta nel 1522 pel vescovo Averoldi di Brescia, un trittico imponente, onde va fregiato il coro della chiesa di

Tiziano. — S. Cristoforo. — *Venezia*, Palazzo Ducale.

S. Nazaro e Celso di Brescia. Celebrata fino ab antico e spesse volte copiata è in quell'opera la figura di un S. Sebastiano legato ad un albero, nella quale la muscolatura fortemente accentuata trova un perfetto riscontro con quella del S. Cristoforo.

Opera quest'ultima da tenersi tanto più in considerazione, in quanto è fra le scarse eseguite a buon fresco, che poterono conservarsi in Venezia, dove l'aria salmastra nel corso dei secoli ha cancellato ormai quasi ogni traccia di lavori di tal genere, destinati spesse volte in origine a servire di ornamento alle facciate delle

case e dei palazzi, massime lungo il percorso del Canal Grande, compimento all'opera degli architetti, inteso a conferire maestà e decoro alle geniali loro costruzioni (1).

Quanto al S. Cristoforo di Tiziano, benchè situato in luogo chiuso, oggidì si presenta pur esso non esente dagli insulti del tempo, si che sarà opportuna sempre una vigile sorveglianza ed eventuali pratiche per assicurarne la preziosa conservazione.

Pietro Novelli. — S. Cristoforo. — *Catania,* Museo comunale.

II.

Il confronto fra questo colosso e quello creato precisamente un secolo più tardi da Pietro Novelli, detto il Monrealese, è interessante e tale da suggerire subito la domanda se si debba pensare che il secondo sia stato ispirato dal primo.

(1) Lo scrivente attende di vedere attuata la raccomandazione da lui già fatta ai Colleghi della passata Commissione Centrale per le Belle Arti e dai medesimi favorevolmente accolta, per cui si dovrebbe provvedere a porre in salvo, staccandole dal muro, certe figure di Virtù, trattate dal focoso

La parte alta della figura per verità è intesa in modo abbastanza somigliante; ma chi potrebbe assicurare che questa somiglianza non sia dovuta a puro caso e data dal tema medesimo svolto dai due pittori a seconda del racconto tradizionale? Tanto più ove si ponga mente alle differenze sensibili che occorrono nelle altre parti dei dipinti. In quello di Tiziano, fra altro, è notevole la più intima corrispondenza voluta dall'artista fra il Santo e il Bambino. E in vero è mirabile la testa del Santo, piena di vita, presa in iscorcio con una sicurezza nella quale l'autore rivela tutta la sua maestria.

Ma è pure viva e potente nel suo piglio quasi selvaggio la testa quale la concepì l'altro insigne artista nel suo S. Cristoforo, dove il Bambino gli venne fatto più bello umanamente, più aitante della persona che non quello di Tiziano. L'incesso del gigante a traverso l'acqua poi è inteso diversamente, poichè mentre nell'affresco di Venezia s'appoggia con ambe le mani al bastone, facendo precedere la gamba sinistra, il contrario si osserva nel quadro di cui va superbo il Museo comunale di Catania, detto dei Benedettini, perchè situato nell'antica sede dei frati di quella denominazione.

Nato, come si apprende, nel 1603 e morto in fresca età nel 1647, Pietro Novelli si qualifica pel più forte ingegno pittorico della Sicilia in quel secolo, un ingegno da essere collocato a canto a quelli dei più grandi contemporanei, per quanto poco conosciuto fuori dell'isola, dove rimangono sempre tante mirabili sue opere.

Enrico Manceri giustamente accenna all'influenza da lui sentita alla vista delle opere di Antonio Van Dyck, del Domenichino e di Michelangelo da Caravaggio, e rammenta fra altro (1) come egli fosse stato confrate di quell'Oratorio del Rosario in Palermo pel quale il Van Dyck ebbe a dipingere la magnifica pala che vi si ammira tuttora sull' altare maggiore, mentre il Monrealese stesso aveva assunto l'incarico di dipingere gli affreschi della volta non che alcuni quadri collocati lungo le pareti della navata.

Nel S. Cristoforo egli rammenta più che altro il Caravaggio, per quel suo fare vigoroso e a forti contrasti di luci e di ombre. Esemplare la struttura corporea di entrambe le figure, il pittore seppe meditatamente evitare la pecca dell'eccesso di musculature che apparisce nel colosso tizianesco, presentandoci un tipo di uomo di ottime proporzioni.

Un'opera di così nobili qualità in vero merita alla sua volta di essere bene conservata. Lo stato in cui si trova al presente, come apparisce, non è rassicurante. La crosta del colore nelle parti oscure si va sollevando in molte parti in seguito alle infinite screpolature che vi si sono formate, per essere venuta meno la debita adesione alla sottoposta imprimitura. Per impedire quindi ulteriori sgretolamenti, dei quali già sussistono tracce non dubbie, converrebbe che si provvedesse a procedere per opera di mano esperta ad una buona foderatura e conseguente stiratura della tela la quale, quando sia fatta secondo le regole dell'arte, ha la virtù di ristabilire l'adesione del colore alla sua tela.

pennello del Pordenone nel cortile attiguo alla chiesa di S. Stefano in Venezia, solitari residui di una ricchissima decorazione pittorica, minacciati di rovina alla loro volta in grazia dell' elemento deleterio suindicato.

(1) Vedi: *L'Arte*, anno 1902, p. 195.

III.

Graziosa nella sua ingenuità è la leggenda che si riferisce a S. Cristoforo. Il tempo della sua vita viene riportato alla prima metà del III secolo dell'èra volgare. Uomo di forza fisica pari alla sua statura eccezionale, viene descritto sprezzante di qualsiasi autorità che gli apparisse inferiore alla sua possa. Un eremita si assunse l'impegno di ammansarlo istruendolo nel Vangelo e sul modo di servire il Signore più potente, indicato dal Cristianesimo. Poi che il neofito stimava che la sua natura indomita non avrebbe saputo assuefarsi alle pratiche del digiuno e della contemplazione, l'eremita lo esortò a rendersi benemerito in altro modo recandosi in riva a certo fiume, dove poteva fare servizio ai viandanti tragittandoli alla riva opposta, per amore di Dio. Egli obbedì. Una sera ecco presentarglisi un bellissimo fanciullo a pregarlo di rendergli questo amorevole servizio. Il gigante non esitò a prendersi sulle spalle il ragazzetto per trarlo a guado di là dell'acqua. Se non che questi riescì di così grave peso sul dorso del portatore, da rendegli faticosissimo il reggersi in piedi. Laonde il Santo attonito si volge a domandarlo: « Che meraviglioso fanciullo sei mai tu? O non mi sento io come avessi a portare il mondo intero? » E il putto a rispondere sorridendo: « Tu non hai portato solamente il mondo intiero, bensì il Creatore del mondo! » S'intende che costui non era altri se non il Bambino Gesù, il quale, giunto all'approdo, coll'acqua del fiume s'apprestò a battezzare il suo portatore, imponendogli il nome di Cristoforo.

Di siffatta leggenda tenga ciascuno quel conto che gli piace, rimarrà sempre inerente alla medesima, come si ebbe ad accennare da principio, una significante allegoria della superiorità dello spirito al cospetto della materia.

Tale ci si presenta nei dipinti di Tiziano e del Monrealese; mentre nel primo il divino Bambino con atto di superiorità sovrumana già va alzando la destra per impartire la benedizione — nel secondo invece apparisce come Creatore del mondo mediante l'emblema del globo che regge sulla sinistra.

Gustavo Frizzoni.

DI DUE TAVOLE DEL GHIRLANDAIO NEL MUSEO CIVICO DI PISA.

UANDO Papa Gregorio IX, con un *motu proprio* del 6 decembre 1668, ebbe soppressa la congregazione dei Gesuati, e quando per conseguenza il Convento che essi avevano in Pisa, presso l'attuale Piazza di S. Caterina, dovette chiudersi, le Monache Benedettine che abitavano il monastero di S. Anna contiguo a quello dei Gesuati, chiesero e ottennero che fossero loro ceduti in vendita i locali dell'abolito convento e la Chiesa annessa, con tutti i mobili e accessori che contenevano. Il contratto di vendita fu stipulato da Nicolò Fiorelli Notaro del Sacro Palazzo Apostolico, il 30 agosto 1669, e per esso le Monache di S. Anna acquistavano convento e Chiesa di S. Girolamo, « una cum eiusdem ecclesiae altaribus, ornamentis, structuris, *pictis*, etc. » (1); tra queste pitture di cui il contratto peraltro non contiene elenco particolareggiato, erano due tavole le quali, probabilmente alla metà, circa, del 700, all'epoca cioè in cui la Chiesa di S. Girolamo fu distrutta, vennero collocate, l'una nella Chiesa, e l'altra nell'interno del monastero di S. Anna, ed ivi rimasero anche dopo la trasformazione del Monastero stesso in Conservatorio avvenuta nell'anno 1785. Nel 1847 un Cosimo Sanminiatelli Galleni, Operaio di quel Conservatorio, le fece poi restaurare e collocare entrambi alle pareti della Chiesa di S. Anna (2), dove stettero fino a questi ultimi tempi.

Già il Vasari scrisse che Domenico Ghirlandaio « in Pisa fece..... in S. Girolamo a' Frati Gesuati due tavole a tempera, quella dell'altar maggiore ed un'altra » (3): sarebbero appunto le tavole sopra accennate, rappresentanti ciascuna la Madonna in trono con Santi, ed al Ghirlandaio sempre attribuite per tradizione confermata da tutti gli scrittori Pisani (4). Attribuzione d'altronde che ha avuto la non comune fortuna di essere pacificamente accettata dalla critica moderna.

(1) L'originale dell'atto è a Firenze, nell'Archivio dei Contratti; trovasene copia nell'Archivio del R. Conservatorio di S. Anna in Pisa.

(2) L'antica Chiesa di S. Anna nella prima metà del sec. XVIII « rifabbricata e risarcita coll'assistenza e disegno dei due fratelli MELANI, fu poi tutta adornata di stucchi dal vivente [1751] Sig. Giovanni Frullani di Lugano ». (P. TITI, *Guida per il passeggiere ecc.* Lucca, 1751, p. 141).

(3) G. VASARI, *Le vite ecc.* Ediz. Milanesi; Firenze, 1906, vol. III, p. 271. Il Vasari aggiunge poi: « nel qual luogo è di mano del medesimo, in un quadro, S. Rocco e S. Sebastiano ». In nota, gli editori avvertono: « di questo quadro non sappiamo la sorte »; tale dichiarazione sorprende alquanto, perchè il quadro non uscì mai dal Convento di S. Anna dove passò cogli altri, dopo la soppressione dei Gesuati. E nel 1894 fu concesso in deposito al Museo Civico di Pisa, dove si trova tuttora esposto. (cfr. Cat. del Museo Civico di Pisa, 1907, p. 152). Anche il recentissimo Davies, sulla fede del Milanesi, segna erroneamente « unknowon » l'attuale luogo di questa tavola.

(4) A. DA MORRONA, *Pisa illustrata ecc.* Livorno, 1812, p. 209 — GRASSI, *Compendio della descriz. storico-artistica di Pisa*, 1851, p. 290.

Infatti, Cavalcaselle e Crowe, il Burckardt, il Berenson, e i recenti biografi del Ghirlandaio, lo Steinmann, e l'Hauvette, considerano le tavole di S. Anna come opera di Domenico (1).

In questi ultimi anni era stata offerta al Conservatorio rilevante somma per la vendita delle due tavole, e per quanto rilevante, sempre inferiore al reale valore che esse rappresentano; ma naturalmente mancò il necessario consenso del Ministero; di recente, la Direzione del Museo Civico Pisano ha potuto ottenere che i

(*Fot. Reali*).
Domenico Ghirlandaio. — Madonna col Figlio e Santi. — *Pisa*, Museo civico.

preziosi dipinti fossero affidati in deposito al Museo stesso, e, per tal modo, assicurati definitivamente a Pisa; se il Conservatorio di S. Anna ha così abbandonata

(1) Cfr. CAVALCASELLE e CROWE, *St. della Pittura in Italia.* Firenze, 1897, vol. VII, p. 445-448. — I. BURCKARDT, *Der Cicerone*, neunte aufl. Leipzig, 1904, vol. III, p. 664 — E. STEINMANN, *Ghirlandaio.* Leipzig, 1897, p. 36. — H. HAUVETTE, *Ghirlandaio.* Paris, 1908, p. 177. Il BERENSON in *The Flor. Paint. of the Renaissance*, New-York-London, 1909, segna come opera del Ghirlandaio in Pisa, oltre la tavola di S. Sebastiano e S. Rocco, una « Virgin with St. Anne and Saints (in part) » pure al Museo. Non sappiamo davvero a quale pittura abbia voluto alludere l'illustre critico; non rammenta invece le nostre tavole; ciò che peraltro può attribuirsi a semplice dimenticanza, quando si osservino nel suo elenco altre omissioni, come p. es., quella del Benozzo di S. Domenico che soltanto colla dimenticanza possono essere spiegate. Il DAVIES (*Ghirlandaio*, London, 1909) non parla della tavole di Pisa, sebbene le porti nell'elenco tratto dal Vasari, senza osservazioni.

ogni idea di lucro, molto ha guadagnato in benemerenza presso la città e presso gli amatori dell'Arte, dando nobilissimo esempio del modo di intendere ed esercitare il diritto di proprietà dei capolavori artistici, in pubblico vantaggio.

Noi diamo qui per la prima volta la riproduzione delle due tavole; questo ci dispensa da una loro minuziosa descrizione, che, del resto, può trovarsi fatta colla consueta accuratezza, nella Storia della Pittura di Cavalcaselle e Crowe, dove si è anche cercato di precisare il nome dei Santi rappresentati dal pittore (1).

Notiamo soltanto che nel descrivere la tavola da noi per facilità di distinzione segnata col n. II, Cavalcaselle e Crowe dicono, parlando del Bambino Gesù: « ha la mano del braccio sinistro *sotto la veste*, al seno della madre » (2). Ora siccome nessun restauro fu più fatto dall'epoca in cui gli illustri scrittori poterono vedere i quadri, bisogna riconoscere che essi caddero in una piccola svista, e togliere quel *sotto la veste*, non corrispendente a verità, come nella nostra riproduzione puo vedersi.

Aggiungiamo poi la misura dei dipinti che è di m. 1,61 × 1,55 per la tavola n. I e di m. 1,43 × 1,44 per la tavola n. II.

E aggiungiamo anche notizia dei colori che nelle riproduzioni non appariscono, e de' quali gli stessi Cavalcaselle e Crowe non fanno menzione.

Nella tavola n. I, la Madonna, di un biondo chiaro e di tenero incarnato, con occhi castani, ha veste rossa e manto di un verde grigio che troviamo usato in altre tavole di Domenico (3); il Santo a destra (destra del riguardante), in primo piano, ha tonaca verde scura con riporti rossi ornati con impressioni a oro, la Santa che gli sta dietro, la veste gialla e manto rosso. Il Santo dalla parte sinistra, ha tonaca rossa con riporti verde chiaro, ornati con impressioni a oro; la Santa vicina, ha veste color verdone scuro e manto grigio; la ghirlandetta che porta sul capo è di rose bianche e rose comuni. Di marmi bianchi e di mischiati è il trono, con decorazioni dorate nei piccoli pilastri e nei gradini; di marmi bianchi e colorati è pure il pavimento.

Nella tavola n. II, la Madonna ha veste rossa e manto bleu. Il Santo a destra del trono in primo piano ha cappa scarlatta e bianche sono le maniche dell'abito; in verde scuro è vestito l'altro Santo più indietro. Dalla parte sinistra il primo Santo ha veste gialla, manto pur giallo, ma che originariamente era di lacca chiara con rovescio verdone; il Santo che gli sta accanto ha tonaca bianca. L'orante, ha berretto rosso, corpetto verde cupo e brache rosse. Marmi bianchi e mischiati

(1) Questi nomi sarebbero: per la tavola n. I, a destra, S. Lorenzo e S. Rosa; a sinistra, S. Stefano e S. Caterina d'Alessandria: per la tavola n. II, a destra, S. Gio. Battista (?) e S. Bernardo, a sinistra S. Girolamo e S. Gioacchino. In una perizia del 1846 che si conserva nell'Arch. del R. Conservatorio, i Santi della tavola n. II sono invece indicati così: a destra, S. Raffaello e S. Gualberto: a sinistra, S. Matteo e S. Agostino. Avremo occasione di dimostrare che, almeno per il S. Raffaello, la perizia non sbaglia.

(2) Cavalcaselle e Crowe: *Op. cit.*, v. cit., p. 446. Non farà meraviglia una inesattezza così lieve e che d'altronde non è l'unica in cui gli autori siano incorsi; sempre in riguardo al Ghirlandaio, possiamo rilevarne un'altra a proposito della tavola per il Tabernacolo della Cappella Tornabuoni, ora a Monaco. Descrivendo la Vergine si dice ch'essa sta « tenendo *ritto in piedi* sul ginocchio il putto che *le cinge il collo con le braccia e appoggia il volto su quello della madre*....... Inferiormente vedesi S. Domenico vestito dell'abito del suo ordine *verso cui volge la Vergine benignamente lo sguardo* ». Ora il putto non è in piedi, ma seduto sul ginocchio materno, e invece di cingere il collo della Vergine, appoggia le mani al seno di Lei; nè il suo volto tocca il volto della Vergine; questa poi volge la testa e lo sguardo verso la destra del riguardante, ossia proprio verso il lato opposto a quello dove si trova S. Domenico. Non sappiamo se nella recentissima edizione inglese del Cavalcaselle queste sviste sieno state rettificate.

(3) Per es. nella tavola con Madonna in trono oggi agli Uffizi di Firenze.

compongono anche qui il pavimento e il trono che ha, sui pilastri, ornamenti a oro. Un variopinto tappeto turco a tinte vivaci è steso ai piedi della Madonna.

Sarà pure opportuno, per la piena conoscenza delle nostre tavole, dare esatto conto dei restauri che subirono e dello stato di conservazione in cui si trovano.

I restauri ebbero luogo tra il 1846 e il 1847 e furono affidati al pittore Fedele Acciai, allora restauratore della Real Galleria di Firenze. Nella perizia preventiva

(*Fot. Reali*).

Domenico Ghirlandaio. — Madonna col Figlio e Santi. — *Pisa*, Museo civico.

le tavole avessero avuto anche qualche restauro anteriore, di cui però non resta
da lui fatta (1) si parla di togliere « ritocchi antichissimi »; parrebbe dunque che

(1) Questa perizia si trova ancora nell'Archivio del R. Conservatorio di S. Anna di Pisa: Affari correnti, Filza 2, Ins. n. 52. A titolo di curiosità riproduciamo la nota di pagamento del restauro:

« A spese di mobili L. 450 pagate al pittore sig. Fedele Acciai per il Restauro eseguito ai due quadri del Ghirlandaio attenenti a questo Conservatorio, stabilito per la somma di L. 400 e L. 50 per gratificazione accordata atteso l'approvazione di detto restauro incontrata dagli intelligenti dell'arte, il tutto a forma di quanto fu stabilito, resultante dai documenti in filza d'affari esistente presso il nostro sig. Operaio ai quali ecc.; mandato 248 — L. 450 ». (Arch. cit. Entrata e Uscita della Camarlinga 1847 (n. 1906), p. 59 sotto di 27 luglio. — Credo che l'Acciai sia quello stesso pittore « della cui funesta attività », come disse il De Fabriczy, (*Arch. St. dell'Arte*, X, 1897, p. 477), si trovano traccie anche nel Presepio di Domenico per la Cappella Sassetti e nella tavola degli Innocenti.

traccia nè sulle tavole, nè nei documenti. Disgraziatamente, oltrechè di togliere antichi ritocchi, oltrechè di fermatura di colore e di raddrizzamento di pezzi « imbarcati » e loro rafforzamento con *code di rondine* e spranghe, cose tutte dichiarate necessarie per la tavola n. II, la perizia dell'Acciai parla anche di « mano d'opera di pittura »; anzi, per la tavola n. I, non parla che di questa.

Il lavoro di riparazione vera e propria fu coscienziosamente eseguito, poichè

Domenico Ghirlandaio. — Madonna col Figlio. - Particolare della tav. n. I.

ancor oggi, a distanza di mezzo secolo, nessun guasto si è ripetuto; il legno si mantiene fermo, in perfetto piano, e il colore abbastanza aderente. Ma deve deplorarsi che si sia con troppo zelo ripitturato e verniciato.

Nella tavola n. II, ridipinto è tutto il corpo del Bambino che ha perduto ogni grazia ed è stato malamente sformato; ridipinta è la testa del giovane Santo a destra. Ripassate infine sono per gran parte le vesti, sicchè molto è perduto del panneggiare originale, non solo, ma v'è anche sostituzione di colore a colore; così in un piccolo saggio eseguito sul manto del suddetto giovane Santo, sotto alla tinta gialla, insolitamente uguale a quella della veste, abbiamo veduto ricomparire una bellissima lacca. La veste della Madonna poi non ha più niente di an-

tico. E tutto fu coperto di vernice coppale con tanta generosità, che essa colò nel centro della tavola, verso il basso, formando veri e propri accumuli.

Non possiamo dunque unirci alle lodi che di questo restauro furono fatte appena eseguito (1). Tuttavia per essere giusti bisogna considerare che la tavola in questione aveva certo e molto sofferto massime per una disgregazione dell'imprimitura, che anche oggi, a traverso il ridipinto, si rende evidente in tutta la parte centrale.

Un nuovo restauro presenterebbe troppe incognite per essere tentato alla leggera. Non può sapersi se e quanto, togliendo ora le ridipinture, si ritroverebbe della pittura originale; senza dire che la tavola ha presa, a causa della pesante vernice una intonazione generale un po' triste, ma omogenea e tranquilla, nella quale il restauro si fonde oramai coll'antico; se in qualche parte si cavasse fuori la vecchia tempera nella sua crudezza, bisognerebbe poi tornare necessariamente a velare e ripassare, per evitare note stridenti, e questo solo ci porrebbe dinanzi a gravi incertezze d'esito (2). È parso dunque più prudente consiglio il non correre rischi e contentarsi di quello che abbiamo, limitandosi alle indispensabili fermature del colore, che presentava qualche piccolo sollevamento, e a togliere le colature della vernice.

Anche così, il quadro non manca di attrattiva; basterebbero i bei volti dei due Santi dalla bianca barba, a meritare pregio alla tavola.

La tavola n. I. anche nella perizia del 1847 viene descritta come assai meno danneggiata; non ebbe pertanto a soffrire cure troppo radicali.

Si ha qualche lieve ritocco sulla fronte del Bambino, qualche ripassatura sugli abiti dei Santi; più sciupata è la figura di S. Caterina d'Alessandria che ha la testa quasi per intero rifatta. Ma il gruppo centrale può dirsi quasi intatto, intatte le teste degli altri Santi, e l'insieme del quadro, in buono stato di conservazione. Se non fosse anche qui la brutta vernice che intristisce la originaria tonalità della tempera, il quadro farebbe certo altro effetto; dal suo cielo, a cui poche nuvolette bianche non toglievan chiarezza, si spandeva una luce viva; oggi purtroppo, quella luce sembra velata da una nebbia uggiosa che rende cupo ogni colore intorno.

Ma qui pure è parso opportuno non tormentare di nuovo il quadro, e non esporlo a tentativi che nessuna ragione di vera e propria conservazione consiglia.

Quanto maggiormente si considera questa tavola meglio conservata, e tanto meno si può esitare a riconoscere la Madonna col Bambino che vi campeggia, come uno dei più simpatici gruppi fra quanti sullo stesso tema ne ha trattati Domenico. La Madonna ha tanta dolcezza, tanta ingenuità verginale e insieme una compostezza così dignitosa, che sta a pari di qualunque altra Madonna del Ghirlandaio. L'intimità dell'atto gentile col quale essa porge un fiore al Bambino e l'abbassarsi amoroso dello sguardo materno sul figlio sono mirabilmente armonizzati colla serena nobiltà di posa di tutta la persona, che ben sostiene la maestà del trono. Il Bambino che in tutte le tavole conosciute di Madonne in trono del Ghirlandaio, si volge ai Santi circostanti, benedicendo, serio e compreso delle sue funzioni divine, qui non ha la consueta posa tradizionale e convenzionale, ma si abbandona

(1) V. Lettera di un Sig. G. Pecci sul giornale « L'Alba » (Anno I, n. 37, Firenze, 6 Settembre 1847).

(2) Sarà sempre meglio, diceva il Cavalcaselle, avere un quadro alquanto scuro, che disarmonizzato dalla pulitura » (Sulla Conservazione dei Mon. e oggetti di Belle Arti ecc. in *Riv. dei Com. Italiani*, Torino, 1863, Fasc. V, p. 41).

alla naturale grazia fanciullesca dell'età sua, senza preoccuparsi del pubblico; con una manina si aggrappa al velo della Madonna, e la guarda, alzando verso di Lei il volto mosso a un sorrisetto veramente piacevole di bimbo buono; l'altra mano tende scherzando alla rosa bianca che la Madre gli tiene dinanzi. In tutto il gruppo è un felice contemperamento di misurato naturalismo e di poesia profonda.

Ma bisogna dire subito che il pensiero di questo gruppo, astrazion fatta da qualunque sua più remota origine, è qui derivato direttamente da Alesso Baldovi-

Alesso Baldovinetti. — La Vergine col Figlio.
Collezione Berenson, *Firenze*,

netti; basta per accertarsene, dare un' occhiata alla tavola che di lui si conserva nella collezione Berenson in Firenze, rappresentante la Madonna e il Bambino; anche in questa, la Madre e il Figlio sono riuniti nella stessa azione e con modo che a prima vista par quasi identico. Di notevolmente variato non vi ha che la mano destra della Madonna, diversamente voltata, e la mano colla quale il Bambino, nella tavola di Alesso, si attacca a quella materna per attirare a sè il frutto cui è rivolta tutta la sua attenzione; nella tavola di Domenico invece, la manina si stringe al velo della Madre, e a Lei il Bambino guarda e sorride; al frutto poi, è sostituito con miglior concetto, il fiore. Domenico ha avuto certo in mente l'opera del Maestro nel compiere la propria; tuttavia, in questa ha portato qualità personali d'artista di prim'ordine; il Bambino è disegnato con realismo maggiore; l' insieme della scena è più mosso, più vivo; nè la Madonna perde soavità di gesto

e d'espressione. La colleganza tra la madre ed il figlio non è cercata soltanto nella loro azione materiale, ma nello sguardo e nel sentimento delle figure; questa trovata geniale, la spontaneità del disegno e la freschezza dell'esecuzione, bastano a fare legittimamente concludere che l'opera di Domenico non è copia, ma solo reminiscenza dell' opera d'Alesso; lo scolaro ha superato il Maestro.

Un atteggiamento simile a quello del nostro gruppo noi lo troviamo poi nella Madonna del Garofano della vecchia Pinacoteca di Monaco, che è stata già nel Catalogo attribuita a Leonardo, e che il Reymond vorrebbe dare al Verrocchio. Il Reymond, scrisse a proposito di questa Madonna: « On remarquera le joli motif

Andrea Verrocchio (?) — La Vergine col Figlio.
R. Pinacoteca, *Monaco.*

naturaliste de la mère cherchant à distraire son enfant en lui tendant une fleur dont il s'efforce de s'emparer . . . .
. . . Je ne sais pas de Madone où ce geste soit traduit avec plus de vérité et de science que dans celle de Munich » (1); ma scrivendo così, egli dimenticò la Madonna del Baldovinetti, e sopratutto, la nostra del Ghirlandaio. La tavola di Monaco è pur essa una variante della medesima idea; a parte ogni diversità e magari ogni superiorità tecnica o stilistica che essa presenti, potrebbe osservarsi che il Bambino ha minor compostezza, minore armonia di linea di quello del Ghirlandaio, e volge gli occhi un po' troppo inopportunamente verso gli spettatori. Ad ogni modo, se una relazione tra questa di Monaco e la tavola di Pisa volesse stabilirsi, non

(1) M. Reymond, *Verrocchio*, Paris, p. 126.

può essere che nella comune derivazione da un più antico pensiero, ripreso a trattare dall'autore della Madonna di Monaco con indipendenza notevole e con arte grande, ma senza superare a nostro avviso Domenico nella castigatezza delle forme e neppure nella delicatezza del sentimento.

Anche in una tavola di scuola del Ghirlandaio che si conserva nel palazzo Mansi in Lucca, troviamo simile al nostro, il gruppo della Madonna e del Bambino; qui però il Bambino è brutto addirittura, e la scena priva di grazia; ci troviamo dinanzi un imitatore di Domenico, al quale mancarono completamente le forze per emularlo.

I Santi che stanno vicini al trono, nella nostra tavola, hanno un'aria forse un po' più raccolta di quanto in generale abbia dato loro Domenico; solo il S. Lorenzo guarda dinanzi a sè disinteressandosi della scena; i Santi del Ghirlandaio sono spesso distratti (1); direi che sembrano intenti ad ascoltare fuori dalla religiosa azione del quadro, composta su antichi elementi tradizionali, i richiami del naturalismo che si spandevano allora da ogni intorno per l'aria e che dovevano poi tanto influire sull'arte di Domenico. Le figure della nostra tavola hanno notevole solidità di costruzione e sincerità di linea; certo, la cosa senza paragone più bella e che merita di dar nome al quadro, è il gruppo centrale della Madonna, la Madonna della rosa; ma sebbene sia molto difficile, come ha giustamente rilevato l'Hauvette (2), distinguere la parte lasciata da Domenico ai suoi aiuti, nella esecuzione dei lavori commessigli, anche le figure dei Santi, sono qui degne, a quanto crediamo, della mano di Domenico; e nella bellissima testa del S. Lorenzo, noi intravediamo col piacevole accento della giovanilità, la forza di un pittore che riuscirà il primo ritrattista fiorentino del quattrocento.

Per la composizione generale, è da osservare che questa tavola, la quale presenta personaggi senza effettiva connessione tra loro, situati in fila, quasi su lo stesso piano, e simmetricamente disposti ai lati del trono della Madonna, si ricollega direttamente alla antica tradizione iconografica (3).

Per la scelta dei colori, siamo pur sempre nei limiti di un vecchio e superficiale criterio; e bisogna riconoscere che il loro effetto d'insieme, senza essere sgradevole, non ha quella armonia di cui il Ghirlandaio ebbe senso così pieno nel disegno; viene in mente che Domenico « usava dire la pittura essere il disegno » (4), secondo ci riferisce il Vasari.

Per l'altra tavola (n. II), poco è da dire circa il gruppo principale, molto, come abbiamo visto, alterato. Del resto, a parte anche lo stato di conservazione, esso è meno interessante di quello già esaminato, poichè riprende il vecchio abusato tema della Madonna che mostra il Bambino dritto in piedi e benedicente. Un'altra nota arcaica è pure nel committente inginocchiato, rappresentato in proporzione molto minore delle rimanenti figure. Quanto ai Santi, notiamo che la figura di giovane a destra del riguardante, è quasi identica a quella dell'Arcangelo Raffaello dipinto da Domenico nella Tavola grande degli Uffizi a Firenze; a proposito di tale fi-

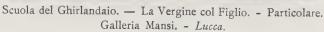
(1) Questo fu già notato dal Müntz; ma per giustizia si deve aggiungere che è difetto comune a moltissimi artisti dell'epoca. Forse proviene dall'uso antico dei polittici, ne' quali ciascuna figura faceva parte a sè.

(2) Hauvette, *op. cit.*, pp. 23-25 e 174.

(3) La mancanza di connessione tra le figure di queste tavole rammenta l'uso antico dei polittici, nei quali ogni figura faceva parte a sè. Certe forme sopravvivono abitudinariamente alle ragioni che le determinarono, e sono le più difficili a superarsi.

(4) Vasari, *op. cit.*, v. III, p. 274.

gura del quadro Pisano, Cavalcaselle e Crowe hanno scritto: « il tipo e le forme di questo giovane Santo, che si ritiene raffiguri S. Giovanni Battista, rassomigliano al tipo e alle forme dei Santi rappresentati dal Baldovinetti » (1). È curioso sia stata notata una parentela lontana, dimenticando quella vicinissima che abbiamo accennato. Riproduciamo l'Arcangelo Raffaello della tavola di Firenze per render facile il confronto ed evidente la nostra asserzione. Anche nei colori della veste, considerando nella figura di Pisa non il colore di restauro, ma l'originale, tro-

Scuola del Ghirlandaio. — La Vergine col Figlio. - Particolare.
Galleria Mansi. - *Lucca*.

viamo identità con l'Arcangelo degli Uffizi; disgraziatamenie, la figura Pisana è stata maltrattata talmente dal tempo e dai restauri, che ben poco conserva oramai d'originale. Il ravvicinamento fatto, comprova poi che il Santo in parola è proprio un Arcangelo Raffaello; è vero che qui manca di ali, ma tiene pure un piattello che non saprebbe spiegarsi senza pensare al piattello contenente il fegato che *fe' Tobia sano*, della iconografia tradizionale; la veste d'altronde, non è quella del comune vestire, nè di uso ecclesiastico, ma è la tunica succinta solita a darsi nell'Arte agli Angeli ed Arcangeli. Niente certamente v'è che possa far pensare neppure lontanamente al S. Giovanni Bat-

(1) Cavalcaselle e Crowe, *op. cit.*, vol. cit., p. 446 nota.

tista cui accennano Cavalcaselle e Crowe. Ma lasciamo la questioncella iconografica, e osserviamo il motivo del panneggio, uguale a quello del S. Rocco nella tavola del Ghirlandaio per Rimini, del S. Paolo nella tavola di Lucca, e che si trova spessissimo ripetuto da Domenico anche negli affreschi (1). Il Verrocchio dette un bell'esempio dello stesso panneggio colla magistrale figura del S. Zenone nella Madonna di Pistoia; ma non perciò possiamo senz'altro affermare una sua diretta influenza nel caso concreto, perchè in altri artisti dell'epoca troviamo sviluppato meglio o peggio il motivo medesimo. Forse dalla buona scultura ne passò il gusto ai pittori.

Domenico Ghirlandaio. — Arcangelo Raffaele. Particolare della Madonna col Figlio e Santi. R. Galleria degli Uffizi, *Firenze*.

Circa la figura del Santo in primo piano a sinistra, un S. Girolamo, è evidente l'analogia che esso ha col S. Girolamo d'Ognissanti per la sua linea generale; un po' diversa, sebbene molto simile è la testa; ma in altri affreschi si potrebbe ritrovarne il tipo preciso (2). Questa e anche, e forse più, la testa dell'altro vecchio a destra, sono piene di finezza, e crediamo non sia da dubitare che furono direttamente eseguite da Domenico.

Per la composizione generale, questa tavola rammenta la già descritta più sopra, e con essa, quella di Lucca.

Concludendo, che cosa dicono del Ghirlandaio le due tavole pisane? Al Ghirlandaio si è attribuita una assoluta mancanza di sentimento religioso, anzi gli si è perfino negata ogni capacità d'emozione; certamente, se si intende parlare di esaltazione mistica, di raffinatezza psicologica, o di inquieta ricerca del nuovo, bisogna convenire che non ne troviamo traccia in Domenico, ma si esagera, o peggio, si erra, quando si vuole affermare in via assoluta che egli era privo « di ogni concezione poetica » (3) come quando si sentenzia che egli « dipinse sempre con una coscienziosa e serena indifferenza i soggetti religiosi » (4).

È noto come lo Steinmann abbia visto nella Madonna della Tavola degli In-

(1) Anche in quella Tavola di Monaco che fu l'ultimo lavoro di Domenico, si ritrova questo panneggio: per gli affreschi, vedasi in S. Trinita e S. Maria Novella a Firenze.

(2) Per es. nella Cena d'Ognissanti (1480) e nella Vocazione degli Ap. Pietro e Paolo della Sistina (1482).

(3) R. E. F. (Roger E. Fry?), *Ghirlandaio*, by G. S. Davies. Recensione in *The Burlington Magazine*, Marzo 1909, p. 370.

(4) C. Diehl, *Ghirlandaio*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, Febbraio 1909, p. 145.

nocenti, una immagine fra le più pure « della Regina del Cielo » (1); è noto che il Davies chiama quella tavola « truly religious and truly human picture » (2).

Le tavole pisane, e massime il gruppo meglio conservato della Vergine col Bambino, nella tavola n. I, ci sembrano confermare come non mancasse a Domenico, gentilezza di sentimento. In quel gruppo, l'amor materno è reso con così fresco candore da farlo veramente salire all'altezza della sua espressione religiosa. Questa riuscita compenetrazione della realità umana del soggetto colla idea del simbolo divino, dimostra in Domenico una concezione poetica che per intimo carattere di calma e di riservatezza, è poco appariscente, ma non per questo men degna di essere rilevata.

L'infantilità del volto delle Madonne di Ghirlandaio, il carattere impersonale di alcune sue teste di Santi, è parso ad alcuno l'unico superficiale suo sforzo verso l'espressione (3), ma questo giudizio è viziato di preconcetto e non abbastanza sintetico. Dal pacato equilibrio, dallo stesso accento arcaico delle tavole religiose di Domenico, ma sopratutto dalla pura e dignitosa linea delle sue Madonne, piena di squisita euritmia, si diffonde quel senso di riposante piacere che suol produrre un profumo tenue e gradito; nè questo potrebb'essere, se all'abilità tecnica dell'artista non si fosse aggiunta una limpida visione interiore di armonia serena, che di per sè stessa è poesia.

Questa visione, nella tranquilla sanità del temperamento di Domenico, e già nella ingenua mitezza del Baldovinetti, maestro a Domenico, trova la propria base e i propri limiti; e nelle sue pitture giovanili (per es. in queste di Pisa), o in quelle con maggior cura condotte (per es. nella tavola degli Innocenti), trova la forma più spontanea e più chiara.

A quale epoca devono assegnarsi le tavole di Pisa? Cavalcaselle e Crowe le credono eseguite nello stesso tempo e vi riscontrano « forme ed esecuzione tecnica anteriori ai dipinti d'Ognissanti — (Cena e S. Girolamo) — condotti nel 1480 » (4). Lo Steinmann non si pronunzia con precisione in merito, ma colloca le tavole di Pisa con quelle di Lucca, dopo la Madonna in trono degli Uffizi (5). L'Hauvette le giudica « di poco posteriori » all'affresco di Brozzi e le pone tra il 1472 e il 1476, segnando invece dal 1480 al 1485 la tavola di Lucca (6).

Sappiamo da un documento pubblicato dal Tanfani-Centofanti, che nel Febbraio del 1479 il Ghirlandaio si trovava a Pisa. Forse vi ebbe commissioni e vi si fermò a lungo; tale supposizione concorderebbe col fatto già rilevato dal Cavalcaselle e Crowe che nel 1480 Domenico non aveva ancora presa stabile dimora in Firenze. Altro soggiorno in Pisa fece Domenico dai primi di Novembre del 1492 ai primi di Febbraio del 1493, e poi ancora per pochi giorni vi si trattenne da Maggio a Giugno dello stesso anno 1493 per dipingere la tribuna del Duomo e restaurarne il mosaico (7).

Certamente non è possibile attribuire a questo tardo, anzi ultimo periodo della sua vita, le tavole di S. Anna. L'epoca del suo primo soggiorno corrisponderebbe invece alla data presunta dal Cavalcaselle. Potrebbe anche essere però che le

(1) E. Steinmann, op. cit., p. 39.
(2) Gerald S. Davies, *Ghirlandaio*. Methuen and C. London 1909, p. 92.
(3) C. Diehl, l. cit., p. 145.
(4) Cavalcaselle e Crowe, *op. cit.* vol. cit., p. 448.
(5) Steinmann, *op. cit.*, p. 36.
(6) Hauvette, *op. cit.*, p. 136.
(7) Tanfani-Centofanti, *Notizie d'Artisti* etc., Pisa, 1897, p. 144-145.

tavole fossero state dipinte in epoca alquanto anteriore, in Firenze, eppoi mandate a Pisa, o che altri precedenti soggiorni in Pisa abbia fatto il pittore; così non può escludersi sulla base dei documenti noti l'ipotesi dell'Hauvette. Le carte d'Archivio dei soppressi Gesuati di Pisa che avrebbero forse deciso la questione, sono disgraziatamente smarrite. L'Hauvette però, scrivendo: « Il est certain que Domenico travailla à Pise, . . . mais aucun indice ne me permet de proposer une

Domenico Ghirlandaio. — S. Girolamo.
Affresco in Ognissanti, *Firenze*.

date pour ce séjour » (1), mostra di non aver conosciuti i documenti pubblicati dal Tanfani-Centofanti.

In ogni modo, non sapremmo mai ravvicinare le nostre tavole come fa l'Hauvette, all'affresco di Brozzi; l'attribuzione del quale a Domenico non ci pare sostenibile; e lo è così poco che lo stesso Hauvette l'ha messa in dubbio in altri luoghi del suo libro (2); ma, a parte questo, quale analogia esiste tra la finezza di sentimento, il disegno sicuro, l'esecuzione accurata delle tavole di Pisa e le scorrettezze grossolane dell'affresco di Brozzi? Se questo fosse davvero opera di

(1) Hauvette, *op, cit.*, p. 154, nota.
(2) Hauvette; *op. cit.*, p. 31 e 176.

Domenico, bisognerebbe almeno dire che un gran tempo e un gran cambiamento è corso dall'affresco alle tavole.

Il confronto della figura dell'Arcangelo con quello del quadro degli Uffizi, quadro che l'Hauvette assegna al 1480, e del S. Girolamo col S. Girolamo di Ognissanti che è della stessa epoca, confermano che non molto lontana da quella data deve ritenersi l'esecuzione dei dipinti Pisani. D'altronde la dipendenza già rilevata tra la tavola del Ghirlandaio e quella del Baldovinetti, se può dimostrare i legami che Domenico manteneva col suo Maestro, non è tale da persuadere che proprio con quel lavoro egli movesse i suoi primi passi fuori di scuola. La dipendenza, lo vedemmo, è più che altro formale, e Domenico afferma già notevoli qualità personali.

Piuttosto qualche maggiore esilità di forme nella tavola n. II in paragone alla tavola n. I suggerirebbe il dubbio che l'una debba mettersi anche per età a qualche distanza dall'altra. Ma non sottilizziamo troppo e inutilmente.

Da ciò che sappiamo e vediamo ci sembra dover concludere che entrambi i dipinti furono probabilmente eseguiti tra il 1475 e il 1480.

Conclusione poi veramente certa è, che per quanto danneggiate dal tempo e dai restauri, le tavole di recente esposte nella Sala XI del Museo Civico di Pisa sono preziosi documenti d'Arte. Il loro accurato esame, finora malagevole per le infelici condizioni di esposizione (1), è oggi diventato facile a tutti; e questo esame, necessario a chiunque voglia coscienziosamente studiare la carriera artistica di Domenico Ghirlandaio, riuscirà grato pure a chiunque semplicemente desideri di ammirare una bella espressione di arte quattrocentesca.

AUGUSTO BELLINI PIETRI
Direttore del Museo Civico di Pisa.

(1) Nella Chiesina di S. Anna, tra gli stucchi settecenteschi, le tavole preziose si trovavano fuori d'ambiente; avevano cattiva luce, e scarsa sicurezza. Erano inquadrate da brutte cornici fatte probabilmente all'epoca del restauro, che sono state ora sostituite, a cura e spese della Direzione del Museo, da cornici in stile dell'epoca.

NUOVE ATTRIBUZIONI DI DIPINTI DEL MUSEO DI PALERMO.

I.

La *Pentecoste* (*n. 98, m. 2,80 × 2,80*). — La grande tavola centinata, su cui è dipinta ad olio la discesa dello Spirito Santo nel Cenacolo, che accoglie la Madonna e gli Apostoli, pervenne nel 1866 al Museo di Palermo dalla chiesa di S. Domenico, dove emergeva tra i quadri dell'antisacrestia come indubbia opera di Pietro Perugino.

L'assurda attribuzione, riprodotta dalle vecchie *Guide* della Power (1) e del Palermo (2), sembrerà assai più strana, ove si osservi che, al pari della *Pentecoste*, la *Madonna Greca* di Alcamo fu assegnata al Vannucci, e che le due tavole, ad eccezione dell'epoca cui risalgono, non hanno tra loro alcun rapporto, non dico di origine, ma di somiglianza stilistica.

Egualmente inesplicabile si presenta quindi il giudizio del Di Marzo, che entrambe le comprese tra le opere di Pietro Ruzzolone (3), continuando a tenerle riunite, come pel passato, nel nome di un unico autore, nè basta a giustificarlo l'amorevole diligenza, colla quale l'insigne studioso, dopo averne ricostruita la vita, tentò determinare la fisonomia artistica di quel pittore palermitano, cui l'enfatico elogio del Baronio conferì per lunghi anni fama di gran lunga superiore ai suoi meriti (4).

Invero con maggior riserbo avrebbe potuto egli, per quanto riguarda il Ruzzolone, mantenere quasi integro il risultato delle sue prime indagini (5), aggiungendo solo all'autentica *Croce* di Termini quei pochi dipinti di lui, che trovano nei documenti secura conferma, ed hanno tra loro affinità manifeste. Alludo alla tavola dei *Titolari* nella chiesa dei Santi Cosimo e Damiano, all'altra incompleta degli *Apostoli Pietro e Paolo* nel Museo di Palermo, e alle *pitture di Chiusa*, recuperate dal Meli verso il 1883 (6), sole opere nelle quali con certezza di prove ci è

(1) Giovanna Power, *Guida per la Sicilia*, Napoli, 1842, pag. 222.

(2) G. Palermo e G. Di Marzo Ferro, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, Palermo, 1858, pag. 169.

(3) G. Di Marzo, *La Pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo, Reber, 1899, pag. 203 e seg. *La Pentecoste* venne nel Museo classificata dal Meli come opera della scuola di Pietro Ruzzolone, in seguito fu accolta l'attribuzione del Di Marzo.

(4) Baronii ac Manfredis (Franc.), *De maiestate panormitana*, libri IV. Panormi, 1630, lib. III, cap. II, pag. 102.

(5) Cfr. G. Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia*, Palermo, 1862, v. III, pag. 160 e seg.

(6) G. Di Marzo, *La Pittura ecc.*, pag. 203 e seg.

dato di riconoscere che il Ruzzolone, lungi dal manifestarsi esuberante e geniale, quale il suo biografo ce lo mostra, seguiva modestamente, tra un lavoro e l'altro di decorazione ornamentale, le orme di un suo grande contemporaneo: Riccardo Quartararo.

Accanto al poderoso artista, forse non a torto indicato quale esecutore parziale dell'enimmatico *Trionfo* di Palazzo Sclafani (1), Pietro rimane sempre un mediocre, e, come avviene dei mediocri, egli non riesce mai ad assimilare la concettosa gran-

Scuola messinese del secolo XVI. — La Pentecoste. — *Palermo*, Museo Nazionale.

diosità, comune ai modelli preferiti, e si limita a renderne, come può e sa, l'aspetto esterno con uno sforzo inadatto ai suoi mezzi.

L'analisi di questa speciale tendenza, cui rimane estranea la *Croce* del 1484 copia, come risulta dalle clausole contrattuali (2), rigorosa più che fedele di un prototipo, forse del De Vigilia, ci porterebbe oltre i confini del nostro studio; occorre però notare che le figure di Pietro, disposte con fredda simmetria, scorrette nel disegno massime delle estremità, torbide di colore, dalle carni illividite da ombre verdognole e infagottate in vesti troppo ampie con pieghe angolose e

(1) G. Di Marzo, *Op. cit.*, pag. 175.
(2) Ignazio de Michele, *Sopra un'antica croce nel Duomo di Termini Imerese*, Palermo, 1859.

dure, riflettono bensì la larghezza naturalistica del Quartararo, ma falsata dall'imperizia dell'imitatore e turbata da elementi estranei allo stile prevalente, nonchè da reminiscenze di forme meno evolute.

Che nessuna somiglianza esista tra la *Madonna Greca* e il gruppo dei quadri autentici del Ruzzolone, dimostrò implicitamente il Brunelli, assegnando il bel dipinto di Alcamo ad un tardo seguace delle forme preleonardesche (1): un esame non meno scevro da preconcetti ci porterà a disconoscere la paternità di Pietro anche nella *Pentecoste* del Museo, opera non lombarda ma messinese, in cui rivediamo sotto un aspetto impreveduto l'anonimo autore della *Disputa di S. Tommaso* (2).

Questa complessa composizione, riproducente un prototipo, forse di Iacopello, e nella quale il Cavalcaselle suppose la mano del De Saliba, è abbastanza nota, anche a traverso gli scritti che l'hanno illustrata, e possiamo indicarla, tralasciando di riassumere le notizie e le indagini che ad essa si riferiscono.

Non è tuttavia superfluo l'osservare che al quadro non conviene la data approssimativa del 1490, proposta dal Brunelli (3), e che piuttosto debba accettarsi l'ipotesi di una data non anteriore al pontificato di Adriano VI (1522-23), alla quale fu indotto il Di Marzo, dopo riconosciute con opportuni confronti le sembianze di quel Pontefice e dell'Imperatore Carlo V nelle linee fisonomiche del Papa e del Principe, sedenti presso la cattedra del Santo (4).

Ma come giustificare la presenza dei due personaggi identificati nel quadro, quattrocentesco d'ispirazione e di linea, se non ammettendo la possibilità di trovarci di fronte ad una *copia*, in cui i ritratti fossero stati sostituiti ad altri preesistenti nell'originale più antico?

Ove tale premessa si ritenga necessaria, sarà agevole spiegare l'antitesi tra il rigorismo freddo ed arcaico dell'intera composizione e l'aspetto delle singole figure modellate e dipinte sotto l'influenza di una tecnica progredita, che non giova di certo all'equilibrio dell'insieme, ma ci aiuta a distinguere i pregi e i difetti dell'ignoto artista, che quell'insieme riprodusse con sentimento proprio e, accertata, rende possibile l'assegnare al maestro della *Disputa* la tavola raffigurante la *Pentecoste*.

Il compito non è facile perchè la fisonomia del pittore, offuscata nel primo dei due quadri, si mostra più sincera e completa nel secondo, cui le forme cinquecentesche conferiscono un'impronta, dovuta anche a ragioni d'indole cronologica, che da quello in apparenza lo allontana.

La fotografia della *Pentecoste*, qui pubblicata per la prima volta, risente pur troppo delle sfavorevoli condizioni di luce in cui trovasi il dipinto, veramente pregevole e bello, e concepito con quella nobile gravità che si addice al suo contenuto altamente psicologico.

Sulla superficie quasi semicircolare della tavola, forse terminante nella consueta predella a scomparti, ora distrutta, è rappresentato il Cenacolo, grande come una

(1) E. Brunelli, *La Madonna Greca di Alcamo*, in *L'Arte*, anno IX, pag. 447-8.

(2) Museo di Palermo (n. 103, m. 2,67 × 2,56). Proviene dalla Chiesa S. Zita.

(3) E. Brunelli, *Antonello De Saliba*, in *L'Arte*, anno VII, pag. 275.

(4) G. Di Marzo, *Nuovi studi ed appunti su Antonello da Messina, con 23 documenti*, Messina, 1905, pag. 7 e 8.

Alla rettifica del Di Marzo non contradice la data del *S. Agostino* di Siracusa, dipinto nel 1506 da Giovanni Maria Trivisano, ed illustrato dal Mauceri (*L'Arte*, anno VII, pag. 162), poichè è logico supporre che quella tavola derivi dalla famosa *Disputa*, già nella Chiesa di S. Domenico in Messina, e non dalla *copia* di Palermo.

chiesa e diviso in tre navi da snelli pilastri, adorni di fregi rettilinei a mosaico che sostengono archi slanciati e rotondi. Ritorna pertanto nello sviluppo e nelle proporzioni (troppo piccole in rapporto alle figure), lo stesso motivo architettonico, già introdotto a comporre il portico marmoreo della *Disputa*; solo la funzione decorativa è diversa, perchè lo ritroviamo adattato ad un interno austero, che riceve luce ed aria da due finestre rettangolari, aperte sul cielo limpido e sulle lontane colline.

Scuola messinese del sec. XVI. — La Visitazione. — *Palermo*, Chiesa dei Santi Giovanni e Giacomo.

Gli Apostoli estatici e adoranti sono distribuiti in due gruppi, collegati dalla figura centrale della Vergine genuflessa, colle lunghe mani unite in atto di preghiera. Essa distoglie lo sguardo dalla mistica colomba, visione di luce e di fiamme, e lo abbassa sulla terra, velato dal materno dolore profondo e muto, che irrigidisce le sue membra, chiuse nella rossa tunica e nel bruno mantello, ricadente dalla testa in pieghe severe e simmetriche sino alle ginocchia.

La certezza che al pittore della *Disputa* si debba anche questa figura, intuita e resa con straordinaria efficacia, è conseguenza immediata dell'impressione che si ri-

ceve esaminandone il viso, dall'ovale un po' molle e tendente al bruno, simile nelle linee essenziali e nel colorito alla fisonomia del S. Tommaso, e che ha con questa caratteri comuni più precisi, come il disegno delle arcuate sopracciglia, sfuggenti verso le tempie, la forma larga e diritta del naso e la carnosità delle labbra.

Scuola messinese del sec. XVI. — Disputa di S. Tommaso. — *Palermo,* Museo Nazionale.

Tale somiglianza ci lascerebbe per sè stessa dubbiosi circa l'identità dell'origine, se non si mostrasse in due figure, delle quali l'una non è la replica, sia pure modificata, dell'altra (ed in questo caso potrebbe anche ammettersi la presenza di un abile copista); ma come l'altra, da cui differisce per sentimento e per espressione, riflette una maniera *tutta personale* di concepire, secondo un tipo costante, un volto nobile e bello, appartenga esso a un personaggio virile o ad un'immagine di donna.

Anche gli Apostoli attingono dalle altre figure della *Disputa* i loro caratteri fisonomici, ed hanno come quelle, per quanto diversamente atteggiati, membra salde e robuste e mani grandi e lisce dalle dita lunghe, unite, parallele; ciò malgrado la derivazione è meno evidente, perchè il pittore, che aveva ritratti attorno all'Aquinate cardinali, monaci e gentiluomini contemporanei, o come sembra meno probabile, ricavati dal prototipo, rispettando in tutto o in parte l'integrità dei modelli che egli era chiamato a riprodurre, libero nella *Pentecoste* da ogni costrizione, idealizza e ravviva i volti dei seguaci di Gesù, scioglie e muove le loro membra, ne varia le attitudini, le ricopre di abbondanti panneggi dalle tinte unite ed armoniche, in una parola rinnova e trasforma in essi tutto il suo passato artistico.

Dopo quanto abbiamo detto il raffronto tentato rimarrebbe per necessità monco ed incerto se altre opere non ci fornissero esempi dimostrativi del non breve cammino percorso dall'artista, pria di riuscire colla *Pentecoste* ad una affermazione perfetta e sintetica delle qualità individuali, ancor latenti nella *Disputa*.

All'autore di questa, sia egli o pur no il De Saliba, appartengono con sicurezza l'*Adorazione dei Magi* della chiesa del Cancelliere e il *S. Domenico* del Museo (1); ma i due dipinti, che gli vengono quasi senza contrasto attribuiti, non sono da comprendere tra quelli cui mi riferisco, poichè il primo, in cui si impongono *immediate* le influenze antonellesche e fiamminghe, è da ritenere con sicurezza di qualche anno anteriore alla *Disputa*, e il secondo, per quanto si dimostri posteriore ad entrambi, non offre alcun indizio di sensibile progresso così nella figura principale come nelle secondarie, che i Domenicani committenti vollero effigiate ed ambientate in una composizione, non dissimile da quella compiuta in onore di S. Tommaso per la loro chiesa di S. Zita.

Converrà pertanto estendere le indagini ad altre opere siciliane della prima metà del XVI secolo (2), e in particolar modo a quelle, che vanno sotto il nome di Pietro Ruzzolone, dalle quali il Di Marzo, pur considerandole da un punto di vista diverso dal nostro, non poteva logicamente escluderne alcune che accreditassero la sua fede nella paternità della *Pentecoste*.

Egli dà infatti a Pietro due grandi dittici, che senza esitazione debbono essere restituiti al maestro della *Disputa*, e sono inoltre da considerare come notevoli esempi di un periodo transitorio dell'attività di lui, quale è quello che visibilmente intercede tra i quadri sottoposti al nostro esame comparativo.

Il dittico, che in ordine di data sembra più vicino alla *Disputa*, trovasi in Palermo nella modesta chiesetta dei Santi Crispino e Crispiniano, ed offre su due tavole, ora riunite (3), le immagini stanti dei *titolari*, coronati da angeli seminudi, con ali rosee a punta, che sorgono da candidi cirri, dominando il cielo luminoso e le coniche rupi, isolate nello sfondo (4).

La forma delle nuvole, l'azzurro tenue e digradante del cielo, l'aridità del paesaggio montuoso e solitario, confinato in una zona assai ristretta della tavola,

(1) N. 106, m. 2,11 × 1,69. Proviene dalla chiesa di S. Domenico. Non mi sembra giustificata l'analogia con lo stile dello Spalletta, che il Di Marzo (*La Pittura* ecc., pag. 296-7) crede di riconoscere in alcune parti di questo quadro.

(2) Reputo ad esempio degni di studio due dipinti della Galleria Bordonaro (*S. Giovanni* e *S. Giacomo*), attribuiti dal Di Marzo al Quartararo (*La Pittura ecc.*, pag. 179-80), che hanno collo stile del maestro messinese evidenti analogie.

(3) Dim. m. 2,22 × 1,84. Prima del 1858 le due immagini, ora sull'altare maggiore, si trovavano, divise l'una dall'altra, ai lati dell'ingresso principale (G. Palermo, *Guida cit.*, pag. 458).

(4) G. Di Marzo, *La Pittura ecc.*, pag. 221-22.

basterebbero ad indicare la mano dell'anonimo messinese, se l'attribuzione non fosse con evidenza quasi tangibile determinata dall'aspetto grave e composto delle figure principali, le quali, compagne per eleganza di linee al *Carlo V* della *Disputa,* ne ripetono con poche ed accidentali varianti il colorito bruno e caldo del viso, il gesto delle mani, la foggia e gli ornamenti delle sontuose vesti impresse e dorate, e portano pesanti collane a rilievo, non dissimili da quella che sostiene il

Vincenzo da Pavia. — La Vergine, il Bambino e i Santi Leonardo e Rocco.
Palermo, Museo nazionale.

toson d'oro imperiale, ricadenti sulle lunghe casule, dai toni cupi e uniformi verde e rosso, consueti alla sobria tavolozza del nostro artista.

Questi, sebbene ricorra alle apparenze del fasto mondano per adornare i due Santi e non riesca ancora a penetrarne il carattere spirituale, è già entrato nella sua fase evolutiva: affronta con successo gli ostacoli del disegno e delle proporzioni, si rivela coloritore, se non brillante, robusto e pratico degli effetti, e sviluppa la sua abilità di ritrattista, rappresentando nel S. Crispino un giovine e baldo principe della Rinascenza, imberbe e chiomato, che guarda lo spettatore coi grandi occhi sorridenti.

Vincenzo da Pavia. — La Presentazione al Tempio (particolare).
Palermo, Museo nazionale.

A lui, e non al Ruzzolone, appartiene anche il dittico con la *Visita della Madonna a S. Elisabetta* (1), che si conserva quasi integro nella bianca e deserta chiesa palermitana dei Santi Giovanni e Giacomo.

La fotografia, qui unita, rende superflua una minuta descrizione del dipinto e più agevole il raffronto coi due quadri del Museo.

La scena si svolge al solito sotto le arcate a pieno centro di un portico, dai pilastri adorni di fregi musivi; sulle finestre si abbassano, trattenuti da nastri, oscuri pannelli, simili per forma e dimensioni all'arazzo disteso dietro la figura, più volte ricordata, dell'Imperatore Carlo V. Come in tutte le sue composizioni, che precedono la *Pentecoste,* il pittore varia anche in questa il motivo del pavimento marmoreo e ottiene nuovi effetti policromi. Si osservi in fine la forma immutata delle rotonde aureole coi nomi dei Santi in lettere d'oro, (sostituite più tardi da semplici cerchi luminosi), e la stella nimbale del vecchio Zaccaria, identica nei piccoli *Profeti,* che stanno alla sinistra di *S. Tommaso.*

Lo studio delle fisonomie e gli atteggiamenti dei personaggi ci sorprendono piacevolmente. Solo il venerando sposo di Elisabetta prende in prestito dal Padre Eterno della *Disputa* i lunghi capelli e la nivea barba fluente, ma anch'egli partecipa alla gravità composta e pensosa, cui si inspirano gli altri Santi, e che prelude alla grandiosa concezione della *Pentecoste.*

Tutto in essi l'annunzia: la modellazione or vigorosa or delicata delle teste e l'efficace contrasto che ne risulta, la struttura delle membra, non inceppate da pieghe dure e rigide, la ricchezza dei toni, la parsimonia dei fregi e delle dorature, ma più ancora la soave melanconia diffusa sul volto della Vergine giovinetta, in immediata prossimità col tranquillo e pur solenne dolore della Divina Madre, orante in mezzo agli Apostoli. Sulle due figure alita il tragico mistero della redenzione umana.

Se alcun dubbio potesse sorgere in noi sul valore delle affinità rilevate, paragonando tra loro i due quadri del Museo, esso dovrebbe cedere dinanzi alle prove stilistiche, offerte dai pretesi *dittici* del Ruzzolone, che avvicinano i termini del confronto e dimostrano il progresso graduale e continuo di un artista non comune, che, forse nella sua maturità, col quadro della *Pentecoste,* ritrova interamente sè stesso.

Non è qui il luogo nè il momento di indagare se l'attribuzione proposta dal Cavalcaselle per la *Disputa* meriti conferma, estesa al gruppo delle opere cui questa appartiene; ma ammettendola bisognerebbe dedurne che la produzione di Antonello De Saliba prosperasse e di molto oltre il 1535 (2), ipotesi che agli studiosi della vita e delle opere di lui non sembrerà molto probabile.

Ma, pur rimanendo ignoto il nome, ci è dato ormai di conoscere lo stile dell'artista, che nel cinquecento inoltrato continua in Palermo la tradizione antonellesca ed insieme alle forme preveneziane del suo grande Maestro accoglie nelle opere da lui prodotte gli influssi fiamminghi, prevalenti nella vicina Napoli e nei quadri del Quartararo.

Il carattere messinese dei dipinti analizzati non poteva sfuggire all'occhio esperto del Di Marzo, che non solo l'ammise e tentò spiegarlo (3), ma in seguito,

(1) G. Di Marzo, *La Pittura, ecc.*, pag. 240-2.

(2) L'*apoca* del 17 maggio, VIII ind., 1835, che annulla il contratto per l'icona di Motta S. Giovanni, chiude in ordine di data la serie dei documenti, venuti in luce, relativi ad Antonello De Saliba (G. Di Marzo, *I Gagini*, II, 391, nota 2).

(3) G. Di Marzo, *La Pittura, ecc.* pag. 245.

indotto dalla sua abituale probità, tolse al Ruzzolone l'icona di *S. Guglielmo* presso Castelbuono, giudicandola non indegna di Antonello seniore (1).

Da questa rettifica, colla quale l'illustre storico ha implicitamente riconosciuto eccessiva la sua fiducia nelle deboli forze di Pietro, ricevono autorità e credito le altre da noi proposte.

Vincenzo da Pavia. — Tentazioni di un pellegrino. — *Palermo,* Museo nazionale.

II.

La Madonna col Bambino tra i Santi Leonardo e Rocco (n. 418, cm. 50 x 37).— Questa graziosa tavoletta, già nel Monastero di S. Martino delle Scale, che il Meli ritenne eseguita da uno scolare di Andrea del Sarto (2), viene ora ad accrescere il numero non esiguo dei dipinti di Vincenzo De Pavia, posseduti dal Museo.

È certamente uno degli ultimi lavori del *Romano*, che vi mette a profitto la lunga pratica acquistata nella sua feconda carriera, ma più non trova nella stanca

(1) G. Di Marzo, *Nuovi studi ed appunti su Antonello da Messina*, pag. 57.

(2) G. Meli, *Catalogo degli oggetti d'arte dell'ex Monastero di S. Martino delle Scale presso Palermo*, Palermo 1870, pag. 96, n. 144.

fantasia nuove e geniali risorse e nella destra malferma il docile strumento del suo pensiero.

La composizione non presenta speciale interesse. La Madonna, seduta in trono, dolcemente pensosa, offre il casto seno al Pargolo, che, senza lasciarlo, se ne distacca, volgendo il capo come ad un richiamo improvviso. Un velo, che il De Pavia diede a tutte le sue Madonne, le scende dai capelli, bipartiti sulla fronte e si raccoglie

Vincenzo da Pavia. — S. Caterina. — *Palermo*, Museo nazionale.

alla base del collo. La veste è rossa, e di un azzurro opaco e sordo il manto, che non modella le membra, e tradisce anche nelle minute dorature l'abuso di ignobili restauri.

Il Figlio ha il gesto vivace e rapido e l'occhio azzurro e profondo del Bambino abbracciato al canuto vegliardo nel quadro della *Presentazione al Tempio* (1), ma ne riproduce con minor vivacità la grazia infantile e le forme floride e carnose.

Al Bambino è intento con occhio carezzevole l'adolescente S. Leonardo, protettore degli schiavi, il cui profilo di ingenuo fraticello si disegna a destra della Vergine sul verde panneggio, che occupa per intero il fondo. Il mite discepolo di S. Remigio indossa la tunica benedettina e sostiene una lunga catena coi simbolici ceppi, poggiati, quasi offerta votiva, sul primo gradino della predella.

(1) Museo Nazionale di Palermo, n. 93, m. 1,48 × 1,18.

Opposto a lui S. Rocco, pallido e biondo sotto il nero cappuccio da pellegrino, scopre con gesto di dolorosa meraviglia la gamba offesa e deforme.

Le figure dei Santi danno luogo a nuovi ed eloquenti richiami: non tenendo conto delle diversità accidentali, il carattere delle teste e in parte la foggia degli abiti si ritrovano quasi identici nella tavoletta n. 1268 (cm. 43 × 34), in cui il De Pavia con tanta eleganza di pennello rappresentò uno dei fatti della vita di S. Giacomo.

L'intonazione del quadro ha molto sofferto a causa degli arbitrarii ritocchi e delle sovrapposte verniciature, invano però ricercheremmo anche nelle parti lasciate integre quel gustoso senso del colore, così brillante e impulsivo nei piccoli soggetti trattati dal maestro. Qua e là nel modellato delle carni, nelle tinte cangianti delle stoffe, nel sommario rilievo dei particolari pochi accenti luminosi e risolutivi ricordano le felici improvvisazioni delle sue smaglianti predelle; ma l'effetto d'insieme manca di freschezza, è torbido, fiacco, annunzia la decadenza e l'esaurimento.

Ai suoi anni migliori si riferisce invece la mezza figura di una *Santa Caterina* in adorazione (n. 8181, cm. 49 $^1/_2$ × 62), staccata da una tavola, non molto grande (come ci fa supporre lo spessore del legno: cm. 2 $^1/_2$), di cui ignoriamo il soggetto e le vicende (1).

Profondamente alterata dai restauri la soave immagine, immersa nel tenue azzurro del cielo, ha perdute le pure linee del profilo e delle mani, non così la genuina colorazione della gialla veste e del rosso manto, orlato col solito fregio, quasi invisibile a breve distanza, che ci apparisce come la firma del *Romano*.

Malgrado l'incerta provenienza del frammento, che fu per molti anni nel mercato antiquario, non sarà forse impossibile rintracciare a quale composizione abbia appartenuto la superstite figura, e su questo ed altri più complessi problemi, riguardanti la vita e le opere del De Pavia, ci proponiamo di insistere con nuove ricerche, particolarmente invogliati dalla scoperta di alcuni documenti di singolare importanza per la determinazione della patria dell'artista, oggetto fin qui di gravi ed insolute controversie.

I documenti saranno tra breve illustrati e pubblicati a cura del prof. Giuseppe Cosentino, che li rinvenne nel R. Archivio di Stato di Palermo e ne conobbe il valore; intanto il chiarissimo paleografo ci autorizza ad annunziare che di essi fanno parte alcuni *testimoniali*, resi in Pavia, a fine di stabilire la discendenza ereditaria di Vincenzo in un litigio, sorto tra gli eredi di lui e il committente di un quadro (*L'Assunta*), rimasto incompleto a causa della morte del suo autore (1557), e da tali atti si rileva come l'astro più fulgido della pittura palermitana nella prima metà del XVI secolo sortisse i natali non a Palermo, secondo l'opinione prevelente, ma a Pavia e da parenti pavesi.

Se l'origine lombarda del maestro, di cui pur troppo rimangono ignoti il cognome di famiglia (2) e l'anno della nascita, viene così luminosamente provata, lombarda non si rivela la sua educazione artistica. Potè egli da giovane ricevere in patria un avviamento iniziale; ma ne ripudiò in seguito i principi, emigrando forse a Venezia, con certezza a Roma, dove il suo stile, che nulla chiese in Sicilia all'arte locale, raggiunse vigore ed espressione non indegni dei migliori scolari dell'Urbinate.

CESARE MATRANGA.

(1) Fu donata al Museo nello scorso marzo dal signor Tommaso Virzì, in omaggio alla volontà del defunto suo zio cav. Ignazio Virzì, colto amatore di oggetti d'archeologia e d'arte.

(2) Cfr. MONGITORE, *Memorie dei pittori, scultori ed architetti italiani,* Ms. d. Bibl. Comunale di Palermo, Qq. C. 63, f. 251. G. DI MARZO, *Delle Belle Arti in Sicilia*, Palermo 1862, III, 278-9. G. MELI, *Sopra un dipinto di Vincenzo de Pavia* ecc., in *Archivio Storico Siciliano,* Nuova serie, IV, 343.

SU UN RITRATTO DI BACCIO VALORI NELLA GALLERIA PITTI DIPINTO DA SEBASTIANO DEL PIOMBO.

OSIMO Conti (1), dedicando alla prima reggia del granduca Cosimo un libro ben noto agli studiusi, ha dimostrato come i documenti che apparentemente sembrano morte testimonianze d'un lontano passato, possono diventare una sorgente di vita, una improvvisa rivelazione di notizie interessantissime. E così in base a un inventario della Guardaroba, compilato nel 1553, lo scrittore ha saputo ricostruire l'ambiente animato del palazzo della Signoria con la sua ricca suppellettile al tempo del magnifico granduca che vi abitava con tutta la Corte già da tredici anni.

Io leggevo attentamente quelle pagine che mi trasportavano in un'epoca remota con vivezza rappresentativa; quando a pagina 96, dove appunto si parla di tutto quanto conteneva, specialmente di quadri, un terrazzino sopra il ricetto delle stanze nuove della Guardaroba, rimasi maravigliato che nell'elenco artistico fosse ricordato: *Uno ritratto di Baccio Valori in su la pietra alto braccia* 1 $^1/_2$.

Cosimo Conti deplora giustamente che gli scrittori dell'inventario abbiano tralasciato il nome degli autori di molte di queste opere d'arte. Ed è per questa ragione che il compito di rintracciarle e identificarle da un accenno sommario, come nel caso di questo ritratto di Baccio Valori, diventi un problema di difficile soluzione.

Il fatto che il dipinto fosse su pietra, ossia su lavagna, adoperata qualche volta dagli artisti, lo rendeva più degno di una speciale indagine.

Noi sappiamo che molti dei quadri enumerati nell'inventario trascritto integralmente dal Conti, si trovano oggi nelle nostre Gallerie fiorentine, e qui doveva, a mio credere, restringersi il campo delle ricerche. Pensai allora che il ritratto virile n. 409 nella Galleria Pitti, dipinto da Sebastiano Del Piombo potesse rappresentare Baccio Valori. L'altezza di 1 braccio e $^1/_2$ indicata nell'inventario corrisponde quasi agli 0,80 centimetri e 8 millimetri del quadro di Pitti.

La notizia Vasariana che Sebastiano avesse effettivamente dipinto *la testa di Baccio Valori fiorentino, che fu anch'essa bella quanto più non si può credere;* darebbe un certo peso alla mia supposizione.

Gaetano Milanesi (2) aveva creduto che il ritratto d'ignoto della Galleria Pitti fosse quello di Anton Francesco degli Albizzi fiorentino, finito il 29 aprile 1525, come risulta da una lettera scritta da Sebastiano stesso a Michelangiolo.

(1) COSIMO CONTI, *La prima reggia di Cosimo I De' Medici nel palazzo già della Signoria di Firenze.* Firenze, Giuseppe Pellas, 1893, p. 96.

(2) GAETANO MILANESI, *Le opere di Giorgio Vasari* con nuove annotazioni e commenti, tomo V. In Firenze, G. C. Sansoni, 1880, p. 575, nota 3.

La descrizione di questo ritratto fatta dal Vasari non mi pare corrisponda al quadro di Pitti.

« Ritrasse anche Anton Francesco degli Albizzi fiorentino, che allora per sue « faccende si trovava in Roma; e lo fece tale che non pareva dipinto, ma vivis- « simo: onde egli come una preziosissima gioia, se lo mandò a Fiorenza. Erano « la testa e le mani di questo ritratto cosa certo meravigliosa, per tacere quanto « erano ben fatti i velluti, le fodere, i rasi, e l'altre parti tutte di questa pittura:

(*Fot. Alinari*).
Sebastiano del Piombo. — Ritratto di Baccio Valori.
Firenze, R. Galleria Pitti.

« e perchè era veramente Sebastiano nel fare i ritratti di tutta finezza e bontà a « tutti gli altri superiore, tutta Fiorenza stupì di questo ritratto d'Anton Francesco ».

Disgraziatamente tutta la bellezza dell'abito indossato dal misterioso personaggio di Pitti, non si può valutare, giacchè piccole e fitte goccie di vernice formatesi su tutta quanta la superficie dipinta offuscano l'intonazione originale. Certo però che non sono nè i velluti, nè le fodere, nè i rasi, come scrive il Vasari, che noi vediamo, è un abito scuro con grandi risvolti di pelo; delle mani, lodate in modo speciale dallo scrittore aretino, non è dipinta che una sola con un guanto.

Anche i più recenti biografi di Sebastiano Del Piombo, Pietro d'Achiardi e Giorgio Bernardini sono concordi nel ritenere erronea l'ipotesi del Mila-

nesi (1). E così si può escludere che il ritratto di Pitti sia quello di Pietro Aretino, al quale accenna la seguente notizia (a carte 225) dell' inventario generale della Guardaroba del Granduca Ferdinando II De' Medici, compilato nel 1666:

Un quadro su la lavagna dipinto Pietro Aretino con pelliccia alto braccia 1 $^{2}/_{3}$ largo braccia 1 $^{1}/_{3}$ senza adornamento.

Il Vasari nel suo *Sesto ragionamento*, cioè nella parte più viva e arguta dell'opera sua, perchè immagina di essere in conversazione col Granduca Cosimo, che

(*Fot. Alinari*).

Giorgio Vasari. — Battaglia di Montemurlo.
Firenze, Palazzo della Signoria.

egli guida attraverso le sale del Palazzo della Signoria, spiegando i soggetti dei suoi affreschi; descrive la battaglia di Montemurlo rappresentata nel soffitto della sala di Cosimo. Lasciamo la parola al Vasari:

(1) PIETRO D'ACHIARDI, *Sebastiano Del Piombo*, con prefazione di ADOLFO VENTURI, Roma Casa editrice de « L'Arte », 1908, p. 220-222.

GIORGIO BERNARDINI, *Sebastiano Del Piombo*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908, p. 47.

« P. Veniamo ora a questo quadro di mezzo, nel quale mi pare vedere ri-
« tratto di naturale Montemurlo.

« G. Signore, gli è desso; e questa è la rotta di Montemurlo data ai fuoru-
« sciti fiorentini, i quali preso il castello, ne tengono prigionieri tutti a Firenze; e
« fingo che vengano legati avanti al duca, che in quel tempo era giovanetto e l'ho
« ritratto al naturale ritto ed armato all'antica; e sopra il capo gli ho fatto una
« vittoria che lo corona di lauro.

« P. Tutto veggo, e parte di loro paiono ritratti al naturale: dichiaratemeli.

« G. Ho ritratto Baccio Valori, Filippo Strozzi ed Antonio Francesco degli
« Albizzi, ed altri che furono presi.

« P. Mi pare che questi prigionieri sieno condotti da alcuni capitani, fra
« quali riconosco il signor Alessandro Vitelli ed il signore Rifolfo Baglioni.

*
* *

Il gruppo dei fuorusciti fatti prigionieri e condotti al cospetto del giovane duca è formato di tipi convenzionali, senza alcun marcato carattere individuale, tipi comuni ad altre opere dell'artista, ma tra loro non appare alcuno che all'infuori della barba ricordi la maestosa figura di Pitti. Ritratti veri e propri sono invece i famigliari del duca come Sforza Almeni, Lionardo Marinozzi, Antonio Montalvo ed altri, che il Vasari ha voluto graficamente ricordare con iscrizioni riportanti i loro nomi.

*
* *

Il recente e coscienzioso biografo di Sebastiano Del Piombo, Pietro d'Achiardi, fa giustamente notare che il ritratto di Pitti deve ascriversi ad un periodo avanzato della evoluzione artistica di Sebastiano, cioè agli anni che succedettero al 1530 (1). Appunto in quell'epoca Baccio Valori era in frequenti relazioni col papa Clemente VII, il quale, dopo averlo nominato Commissario apostolico durante l'assedio di Firenze e poscia presidente dell'esacrato a Ravenna, nel 1531 se ne valse di nuovo a Firenze per sventare le mene del cardinale Ippolito De' Medici contro Alessandro, e nell'anno seguente per cooperare alla trasformazione definitiva della Repubblica in Principato.

Anche Sebastiano del Piombo era allora presso il papa Clemente VII, del quale aveva fatto il ritratto, ora nella R. Pinacoteca di Napoli, che Crowe e Cavalcaselle credettero fosse quello mandato a Firenze per Baccio Valori. Quindi fra il 1531 e gli anni immediatamente dopo, Sebastiano avrebbe avuto l'opportunità di fare il ritratto di Baccio Valori, ricordato dal Vasari; forse quando eseguiva il ritratto di Clemente VII, ora esistente nella R. Pinacoteca di Parma e che per fattura, a parer mio, si avvicina più d'ogni altra opera di Sebastiano al quadro di Pitti ed è pure come questo, dipinto ad olio su lavagna. Ecco dunque un altro punto di probabilità per trovare nel quadro di Pitti il ritratto di Baccio Valori. Questa pittura rappresenta un uomo che ha varcato la cinquantina, appunto l'età che doveva avere Baccio Valori, nato, secondo l'Ammirato, nel 1477.

(1) *Op. cit.*, p. 222.

*
* *

Per concludere dirò che, pur mancando l'elemento di maggiore importanza, cioè il confronto iconografico, resta sempre molto verosimile l'ipotesi che il ritratto di Pitti sia quello di Baccio Valori indicato nell'inventario del 1553 primo: perchè era dipinto su lavagna, secondo: perchè era ricordato in un inventario insieme a opere d'arte passate in seguito alle nostre Gallerie, terzo perchè Sebastiano ha eseguito un ritratto di Baccio Valori il quale sarebbe l'unico che ce ne dà la figura isolata, mentre l'altro dovuto al Bugiardini e ricordato pure dal Vasari lo rappresentava genuflesso in atto di parlare davanti al papa Clemente VII.

Speriamo che nel sistematico spoglio delle filze della Guardaroba medicea, si possa stabilire quando il quadro di Sebastiano è entrato in Galleria ed il probabile nesso tra questo fatto e l'esodo del ritratto di Baccio Valori su lavagna dal Palazzo della Signoria.

ODOARDO H. GIGLIOLI.

PER LA MORTE DELLO SPAGNA.

Nel *Bollettino d'Arte* del marzo u. s. il dott. Umberto Gnoli pubblicava un articolo nel quale, illustrando alcuni affreschi esistenti nella chiesa di S. Giovanni Battista in Eggi presso Spoleto, trascriveva una iscrizione sottostante agli affreschi stessi e ne faceva nuove conclusioni circa la data della morte dello Spagna.

Di coloro i quali scrissero per le stampe degli affreschi di Eggi, nessuno ebbe a ricordare l'iscrizione suddetta, che a buon diritto lo Gnoli asserì inedita e ritenne *« sfuggita agli studiosi »*. Egli infatti non poteva sapere che nell'anno 1897, dirigendo alcuni lavori di restauro degli affreschi di Eggi, il solerte ispettore prof. Giuseppe Sordini aveva letta l'epigrafe e così l'aveva trascritta in una relazione diretta al Direttore dell'ufficio regionale dei monumenti dell'Umbria:

(Quest) A HOPE R A LA FA T TA FARE
LI HEREDI DE ANTONIO DE REFINV A
DI · X · DE · L V LLV · A · D · M · D · XXXII

Lo scritto del Sordini rimase inedito, anzi è da notare che, in entrambe le edizioni della Relazione decennale (1891-1901) dei lavori compiuti dall'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria, pur parlandosi degli affreschi di Eggi e dei lavori di restauro compiutivi sotto la direzione dell'Ispettore Sordini, non si accennò in nessun modo all'importante iscrizione.

Ciò era necessario dire, per mettere in luce da un lato la perfetta buona fede del dott. Umberto Gnoli, dall'altro la ben nota solerzia e diligenza del prof. Sordini.

N. d. R.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

VENETO.

VENEZIA. — Galleria d'arte moderna. — Acquisti. — La Commissione incaricata dalla Giunta municipale di Venezia di designare, fra le opere d'arte esposte alla mostra internazionale veneziana, quelle che meritassero di essere comperate per la Galleria d'arte moderna della città, ha proposto l'acquisto delle seguenti:

Filippo Carcano, *Estate in alta montagna* — G. Pellizza da Volpedo, *La Statua a Villa Borghese* — Richard Emile Miller, *Il Bagno* — Georges Minne, *L'uomo dall'otre* — Charles Shannon, *La signora dalla piuma* — Franz von Stuck, *Medusa.*

La Commissione era composta dei pittori Cesare Laurenti, Vittorio Guaccimanni, Ettore Tito, dello scultore Domenico Trentacoste e di Giovanni Tesorone.

LOMBARDIA.

MILANO. — Acquisto di un quadro di Girolamo Marchesi da Cotignola. — In merito all'acquisto della pala d'altare di Girolamo Marchesi da Cotignola, di cui già fu fatta parola nel *Bollettino d'Arte*, il *Times* del 30 luglio ultimo scorso così scriveva:

Il ritorno di un quadro antico in Italia.

« Il ritorno in Italia di opere de' suoi antichi maestri è un fatto così raro che, quando si verifica, spinge veramente a congratularsi col popolo italiano anche se, come in questo caso, la pittura proviene da una Galleria inglese e il guadagno degli italiani rappresenta una perdita per noi.

« È stato in questi giorni collocato nella Pinacoteca di Brera a Milano una magnifica pittura del maggiore dei pittori da Cotignola, di Girolamo Marchesi, proveniente dalla vendita della collezione Ashburton a Londra e comprata dal Governo italiano per la modesta somma di 150 lire sterline. Questa pittura era desiderata dalla Galleria di Milano che sebbene contenga bei saggi degli altri Cotignola, Francesco e Bernardino Zaganelli, non aveva dipinti del loro conterraneo Girolamo Marchesi di cui le opere sono assai rare. Essa appartiene al primo e più caratteristico periodo dell'artista ed è anteriore al momento in cui questi incominciò a risentire l'influenza che l'arte di Raffaello aveva esercitato su quella della Romagna. Tanto dal punto di vista artistico che da quello storico il dipinto ha un interesse speciale per l'Italia e il Ministero dell'Istruzione ha davvero ragione di compiacersi per avere accolto senza indugio la proposta fattagli dal signor Dott. Modigliani, il Direttore della Galleria di Brera.

« Eseguito nel 1513 quale pala d'altare della chiesa di S. Maria delle Grazie a Pesaro, reca un' iscrizione che rivela la sua storia. Fu esso un *ex voto* offerto da Ginevra Tiepolo, vedova dello Sforza, già signore di Pesaro, in adempimento di un voto fatto prima del suo matrimonio, per il salvo ritorno, nella città, del suo futuro sposo allora in esilio. Misura circa 3 metri e mezzo di altezza e rappresenta nella parte superiore il Padre Eterno, in mezza figura, circondato da angeli. Immediatamente al di sotto è la Vergine Assunta; in basso due figure inginocchiate, fra le altre, raffigurano Ginevra Sforza e il suo figliuolo morto nel 1512. La vita matrimoniale di Ginevra durò poco. Perduti in pochi anni il marito e il figlio, si ritirò in un convento di Monache Terziarie sotto il nome di Suor Girolama.

« La pittura è firmata Ieronimus Cottignolensis, il solito appellativo del Marchesi. Nelle sue « note all'edizione del Vasari il Milanesi parla di questa pittura come ancora esistente nella chiesa « di S. Maria delle Grazie a Pesaro, laddove il sig. Cavalcaselle la descrive come appartenente alla « collezione di Lord Ashburton. Si può dunque arguire che l'opera d'arte fu portata via dall'Italia « intorno al 1870 o poco più tardi ».

PIEMONTE.

TORINO. — Doni al Museo Archeologico. — Il cav. Pio Conti di Carrù (Cuneo) ha donato tre ascie neolitiche rinvenute presso Carrù.

Il defunto sig. Enrico Di Lorenzi ha legati per testamento tre pregevolissimi bronzi del periodo cristiano rinvenuti in Morbello (Alessandria) nel 1597 e cioè una lucerna, un vaso per purificazione e un turibolo; detti bronzi appariscono di importazione orientale, probabilmente egiziana, e sono riferibili al periodo che corre tra il V e l' VIII secolo.

ROMA.

ROMA. — R. Galleria Borghese. — Per la R. Galleria Borghese il Ministero della Pubblica Istruzione ha acquistato al prezzo di lire duemila un fresco e delizioso dipinto di Francesco Guardi, che sarà pubblicato nel *Bollettino d'Arte.*

SICILIA.

PALERMO. — Museo Nazionale. — Acquisto di due candelieri di rame. — Il signor Cesare Dancù presentò all'Ufficio di esportazione degli oggetti di antichità e d'arte di Palermo due piccoli candelieri di rame, del secolo decimoquinto, con stemmi e fogliami incisi, dichiarandone il prezzo in lire cinquanta. Il prof. Antonino Salinas, direttore del Museo nazionale di Palermo, ritenendo che quei due oggetti, di notevole importanza per l'eleganza dei fregi e per la singolarità della forma, eguale a quella degli antichi candelieri arabi posseduti dal Museo Palermitano, potessero utilmente entrare a far parte delle collezioni dello Stato, propose al Ministero di esercitare il diritto di prelazione.

L'on. Rava, Ministro della Pubblica Istruzione, accolse la proposta e i due candelieri furono acquistati per il prezzo di lire cinquanta, diminuito della tassa di esportazione.

SARDEGNA.

CAGLIARI. — Museo archeologico. — Il Ministero della Pubblica Istruzione ha acquistato, al prezzo di lire seicento, per il Museo archeologico di Cagliari una statua di marmo bianco rappresentante Dionysos. L'opera d'arte in marmo bianco a grana finissima e molto probabilmente greco, dell'altezza di m. 1,50 dalla base al sommo della spalla, mutila al braccio sinistro, all'avambraccio destro e al piede, ci offre la figura del Dio, stante, posata sulla gamba sinistra, brevemente inchinata verso questo lato e poggiata ad un tronco d'albero. È nuda, coperta della sola nebride, che si allaccia alla spalla destra e scende con la pelle del capo e le zampe anteriori sul petto, lasciando pendere le zampe posteriori sulle reni e sui glutei. La testa doveva essere scolpita separatamente e disparve; restano però i capelli che scendono in abbondanti ricci sulle spalle. Spezzate, come si è detto, sono le braccia; il destro, sopra il cubito; poco sotto la spalla il sinistro. Questo, come si desume da un attacco esistente al fianco, doveva elevarsi alquanto; il destro invece, come si vede dalla parte restante e da un attacco alla coscia, si stendeva in basso, sostenendo con la mano un attributo o un grappolo d'uva, o una tazza o forse un tirso, che doveva pure posare sulla coscia destra. Accanto al tronco d'albero è la figura della pantera, la quale alza il muso e la zampa destra anteriore verso il Dio.

La statua, dalle forme slanciate ed eleganti ed abbastanza robuste, è modellata con sobrietà e purezza ed ha la superficie generalmente ben conservata. La parte posteriore è trattata con assai minor diligenza e una certa esilità della figura, nel senso dello spessore, prova che essa doveva essere disposta contro una parete o dentro una nicchia; alcune lievi scorrettezze ed una sobrietà ge-

nerale delle forme inducono a pensare che si tratti di una statua decorativa, tuttavia riferibile a buona epoca romana.

Come tipo la scultura appartiene ad una serie abbastanza copiosa di rappresentazioni plastiche di Dionysos in piedi, con la pantera, e può accostarsi al gruppo indicato dal Röscher delle figure stanti, in atto di riposo, con le due braccia abbassate, a cui appartengono la bella figura di Kirene, il Dionysos della villa Tiburtina e altre sculture date dal Clarac ai nn. 678[e], 684, 1603[a], 1506. La scultura cagliaritana però, più ancora che quella della villa Tiburtina si presenta ispirata ad un tipo artistico, diffuso specialmente dopo l'epoca ellenistica, in cui si vanno ammorbidendo i tratti inspirati dal vigore della vita fisica e si forma un tipo più elegante e slanciato, trattato con molta eleganza e delicatezza di stile, che piacque e fu riprodotto in tutto il mondo romano e sparso nelle ville, adatto appunto alla quiete ed alla mollezza della vita serena dei campi, adatto sopratutto al quieto ambiente dei giardini, dei viridarii, rifugio di pace (V. *Notizie degli Scavi*, 1905, 2°).

MONUMENTI.

MARCHE.

ASCOLI PICENO. — Duomo. — Il Ministro della Pubblica Istruzione on. Rava ha stabilito di contribuire con la somma di lire tremilatrecentodiciannove nella spesa dei parafulmini per il Duomo di Ascoli Piceno.

LAZIO.

TIVOLI. — Affreschi scoperti nell'abside della chiesa di S. Silvestro. — In seguito alla caduta accidentale di alcuni frammenti di intonaco, apparvero nell'abside della chiesa di S. Silvestro in Tivoli traccie di affreschi di notevole importanza. Il Ministero si affrettò ad inviare sul posto il signor Pietro De Pray, perchè iniziasse lo scoprimento di quelle pitture, e l'opera del restauratore fu ben presto coronata dal successo. A destra e a sinistra di una immagine della Vergine col Bambino, comparsa dopo tolto un brutto quadrone dal centro dell'abside, furono scoperte in parte quattro figure di profeti con filatterii ed una finestrella circondata da un elegante ornato a fiori. Poi, più in basso, sono comparse alcune teste di monaci.

Queste scoperte, al prof. Hermanin che si recò per incarico del Ministero a constatarle, parvero della più alta importanza, giacchè tutte le pitture possono con grande probabilità ascriversi ad uno dei periodi più interessanti per la storia dell'arte medioevale di Roma, all'undecimo secolo.

Il modo di dipingere, le vesti dei personaggi rappresentati, i caratteri paleografici delle scritte sui filatteri, tutto induce a pensare a quel tempo. Poichè è certo che sotto lo scialbo in tutte le parti dell'abside siano nascosti affreschi dal basso sino all'arco al disopra del semicatino, il Ministero ha ordinato il preventivo della spesa per lo scoprimento di tutte le pitture.

VARIE.

CASTIGLIONE FIORENTINO. — Furto e ricupero d'opere d'arte. — Il 20 ottobre 1907 ignoti ladri rubavano nella sagrestia della Collegiata di Castiglion Fiorentino due tavolette della predella della nota tavola di Bartolomeo della Gatta. Eseguite dall'autorità di pubblica sicurezza diligenti indagini, non fu possibile di identificare gli autori dell'audace furto e di ricuperare la refurtiva, fino a che nel giugno u. s. venne rinvenuta presso l'antiquario Franci di Siena una delle due tavolette rubate. Naturalmente l'opera d'arte fu sequestrata.

X Esposizione Internazionale di Belle Arti in Monaco di Baviera.

Il successo che la sezione italiana nella X Esposizione internazionale di arte in Monaco di Baviera ebbe fin dall'inaugurazione della mostra, ha avuto la più lusinghiera conferma nel verdetto della Giuria internazionale per i premii e negli acquisti delle opere fatte dal pubblico.

L'Esposizione di Monaco è, come si sa, forse la più importante raccolta periodica di opere d'arte contemporanea che si abbia in Europa. Comprende ben settantasette sale con circa tremila lavori. La sezione italiana, allogata in due grandi sale e due piccole salette si presenta al visitatore come la più armonica e caratteristica delle sezioni straniere. Ciò è dovuto al sistema di scelta delle opere d'arte, fatto questa volta in Italia da un'unica commissione, alla savia disposizione delle opere stesse ed alla sobria ma distinta decorazione degli ambienti, a cui attese con grande amore il nostro Commissario, il pittore Girolamo Cairati. Certamente la sezione nazionale della odierna Esposizione di Monaco è di gran lunga migliore delle precedenti. Così all'Italia furono questa volta conferite ben 16 medaglie, così distribuite:

1ª *medaglia d'oro* a LEONARDO BAZZARO per il quadro *Dopo il naufragio.* — UMBERTO COROMALDI per il quadro *I frattaroli.* — GAETANO CELLINI per la statua in marmo *L'umanità contro il male.*

2ª *medaglia d'oro* a GIUSEPPE GIUSTI per il quadro *Pulcinella.* — GIUSEPPE CASCIARO per i suoi pastelli. — GIUSEPPE CAROZZI per il quadro *Tramonto in Eugadina.* — PIETRO CHIESA per il trittico *La leggenda di Thais.* — CESARE MAGGI per il quadro *La Thuille d'inverno.* — SALVATORE MARCHESI per il quadro *I bibliofili.* — ULISSE CAPUTO per il quadro *Caffè di notte.* — GIORGIO BELLONI per il quadro *La vita nel porto.* — VICO VIGANÒ per le sue acque forti. — ARTURO DAZZI per il gruppo in bronzo *I costruttori.* — ELEUTERIO RICCARDI per la statua in gesso *Un creatore.* — GIUSEPPE ROMAGNOLI per la mezza figura in marmo *Giovinezza.* — BASSANO DANIELLI per il busto in marmo *Visioni.*

Ancor maggior valore ha il risultato della premiazione se si considera che nessuna delle sezioni estere, nemmeno quella russa veramente magnifica e che apparve una rivelazione, ha potuto ottenere un sì alto numero di ricompense. Ecco infatti l'elenco delle distinzioni in ordine di numero:

Italia	n.	16	medaglie	d'oro
Russia	»	14	»	»
Svizzera	»	10	»	»
Olanda	»	8	»	»
Svezia	»	7	»	»
Spagna	»	7	»	»
Belgio	»	7	»	»
Ungheria	»	6	»	»
Danimarca	»	6	»	»
Turchia	»	2	»	»
Bulgaria	»	1	»	»

La Francia e l'Austria si dichiararono, già avanti l'inaugurazione della Esposizione, fuori concorso. Infine, a tutt'oggi (l'esposizione si chiude a novembre) furono vendute nella Sezione italiana opere per un valore di oltre 40.000 lire.

DOTT. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1909 — Tip. Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.

SOMMARIO DEL 1° E 2° FASCICOLO - *Gennaio-Febbraio 1909.*

Il fascicolo consta di 80 pagine con 41 illustrazioni nel testo e 2 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 3° FASCICOLO - *Marzo 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 17 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 4° FASCICOLO - *Aprile 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 15 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 5° e 6° FASCICOLO - *Maggio-Giugno 1909.*

Il fascicolo consta di 80 pagine con 46 illustrazioni nel testo e 5 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 7° FASCICOLO - *Luglio 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 20 illustrazioni nel testo e 3 tavole fuori testo.

SOMMARIO DELL' 8° FASCICOLO - *Agosto 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 20 illustrazioni nel testo e 6 tavole fuori testo.

"ONOTO„

Penna tascabile perfetta

La causa principale che distoglie tante persone dall'usare una penna stilografica, così comoda ed utile nello scrivere, **deriva dal disturbo di riempire le penne stilografiche ordinarie, attualmente in commercio, col sistema della pompetta e dell'inchiostro speciale.**

Questo gravissimo inconveniente è ora completamente eliminato con la **penna « Onoto » veramente ideale e la più** moderna. Infatti:

- **La « Onoto » si riempie da sè in cinque minuti secondi,** per mezzo di un congegno semplicissimo non soggetto ad alcun guasto;
- **La « Onoto »** è la sola penna a serbatoio con riempimento automatico munita di una **valvola regolatrice** che permette di controllare il flusso dell'inchiostro, tanto per scrivere adagio, che rapidamente;
- **La « Onoto »** è munita di una **valvola** d'arresto che impedisce la filtrazione in modo **assoluto,** in qualsiasi posizione si trovi la penna:
- **La « Onoto »** è maravigliosamente bilanciata e non stanca la mano, anche dopo parecchie ore di lavoro continuo;
- **La « Onoto »** ha un'alimentazione gemella che garantisce il passaggio regolare dell'inchiostro sul largo pennino d'oro da 14 carati a punta d'iridio. I pennini sono larghi quanto quelli ordinari di acciaio; ciò che garantisce la **massima facilità dello scrivere;**
- **La « Onoto »** infine, contiene inchiostro sufficiente per scrivere sino a **20,000 parole** e si può riempirla **in cinque minuti secondi con qualsiasi inchiostro disponibile.**

Modello N, misura normale, L. 15.

"ONOTO„

PENNA A SERBATOIO AUTOMATICO

della Casa Thos. de La Rue & C. di Londra

AGENTE GENERALE PER L'ITALIA E. CALZONE - ROMA

In vendita presso le principali cartolerie del Regno.

ANNO III. FASC. X.

BOLLETTINO D'ARTE

DEL MINISTERO
DELLA P. ISTRVZIONE

NOTIZIE DELLE GALLERIE
DEI MVSEI E DEI MONVMENTI

E. CALZONE, EDITORE

ROMA · MCMIX

SOMMARIO DEL 10° FASCICOLO - *Ottobre 1909.*

S. Maria degli Angeli e le Terme Diocleziane, CORRADO RICCI.

I disegni di antichi maestri negli Uffizi, P. NERINO FERRI.

L'ancona dei Querini Stampalia di Venezia, opera di Bartolomeo Giolfino da Verona, del 1470, GINO FOGOLARI.

Notizie (Musei e Gallerie - Varie).

Il fascicolo consta di 40 pagine con 34 illustrazioni nel testo e 3 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 1° E 2° FASCICOLO - *Gennaio-Febbraio 1909.*

Due rilievi della Collezione Boncompagni Ludovisi, GIUSEPPE CULTRERA. — La morte dello Spagna e la sua ultima opera datata, UMBERTO GNOLI. — Il Tesoro di San Giovanni in Laterano fino al Secolo XV (Nuovi documenti per l'arte del Quattrocento in Roma), GIACOMO DE NICOLA. — Studi sulla Scultura napoletana del Rinascimento, ANTONIO MUNOZ. — Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie). — Concorsi.

Il fascicolo consta di 80 pagine con 41 illustrazioni nel testo e 2 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 3° FASCICOLO - *Marzo 1909.*

Studi sulla Scultura napoletana del Rinascimento *(cont. e fine)*, ANTONIO MUÑOZ. — Il portico e la chiesa di San Bartolomeo in Bologna, EMILIO RAVAGLIA. — Ottava Esposizione internazionale d'Arte a Venezia. — Notizie (Monumenti). — Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti.

Il fascicolo consta di 40 pagine con 17 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 4° FASCICOLO - *Aprile 1909.*

Gli affreschi della Rotonda di S. Giovanni a Carbonara a Napoli, LUIGI SERRA. — Gli Arazzi nella Sala dei Dugento a Firenze, HANS GEISENHEIMER. — Una copia del « Noli me tangere » di Michelangelo, CARLO GAMBA. — Inaugurazione della ottava Esposizione internazionale d'Arte della Città di Venezia.

Il fascicolo consta di 40 pagine con 15 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 5° e 6° FASCICOLO - *Maggio-Giugno 1909.*

La collezione Barberini di antichità prenestine, ALESSANDRO DELLA SETA. — La madonna miracolosa del Tresto, GINO FOGOLARI. — La Basilica di Santa Restituta in Napoli, ANTONINO SORRENTINO. — Apertura di un sottopassaggio nelle mura urbane di Lucca, LA COMMISSIONE. — Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti). — Consiglio superiore per le Antichità e Belle Arti.

Il fascicolo consta di 80 pagine con 46 illustrazioni nel testo e 5 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 7° FASCICOLO - *Luglio 1909.*

Michele Marieschi, pittore prospettico veneziano, GINO FOGOLARI. — La patria del Bergognone, CORRADO RICCI. — I documenti per la storia del Settizonio Severiano e i disegni inediti di Marteau van Heemskerck, ALFONSO BARTOLI. — Due affreschi di Perino del Vaga nella Galleria degli Uffizi, GIOVANNI POGGI. — Atti parlamentari. — Atti ufficiali. — Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti).

Il fascicolo consta di 40 pagine con 20 illustrazioni nel testo e 3 tavole fuori testo.

Fig. 1. — Piranesi, Veduta delle Terme Diocleziane.

S. MARIA DEGLI ANGELI E LE TERME DIOCLEZIANE

Piano parziale di sistemazione.

FFERMA Ottavio Panciroli (1) che tra gli antichi ruderi delle Terme Diocleziane, fu dapprima eretta « una chiesuola sacra a S. Ciriaco martire col titolo di cardinale prete ». Ma la grande chiesa di S. Maria degli Angeli la volle Pio IV, creato papa nel 1559 e morto nel dicembre del 1565.

Ascanio Condivi scrive semplicemente: « La chiesa di S. Maria degli Angeli nelle Terme Diocleziane fu intrapresa colla direzione di Michelagnolo, in concorrenza dei principali architetti di Roma » (2). Ma il Vasari, con maggiore ampiezza racconta che « per far la nuova chiesa di S. Maria degli Angioli nelle Terme Diocleziane, per ridurle a tempio a uso di Cristiani, prevalse un disegno, che Michelangelo fece, a molti altri fatti da eccellenti architetti, con tante belle considerazioni per comodità de' frati Certosini, che l'hanno ridotto oggi quasi a perfezione; che fe' stupire Sua Santità e tutti i prelati e signori di corte delle bellissime considerazioni che aveva fatte con giudizio servendosi di tutte l'ossature di quelle terme: e se ne vedde cavato un tempio bellissimo, ed una entrata fuor della opinione di tutti gli architetti; dove ne reportò lode ed onore infinito » (3).

Abbreviando il cammino fra le molte citazioni che si potrebbero fare, sentiamo quanto dice l'editore della *Guida* del Titi, il quale, dopo aver vista la chiesa

(1) *Roma sacra e moderna*, Roma 1725, pag. 151. Edizione di Franc. Posterla.
(2) *Vita di M. Buonarroti*, Firenze, 1858, pag. 157.
(3) *Vite*, VII, Firenze, 1881, pag. 261.

come l'aveva concepita Michelangelo, ebbe la sventura di vederla nel 1749 come l'aveva alterata il Vanvitelli! (1).

Egli infatti, appena dieci o dodici anni dopo, scriveva: « Per ridur la parte maggiore a questo uso sacro, Pio IV ne incaricò il Bonarroti, che col suo grandissimo ingegno ridusse il maggior cavo, e più saldo, di queste rovine a una delle più maestose e proporzionate chiese, e insieme più regolari che sia in Roma. Questo grand'uomo . . . . . . trovò tra questi avanzi rovinosi una gran sala (H H) o tribuna o basilica che dir vogliamo, fatta in volta, retta sopra otto colonne di gra-

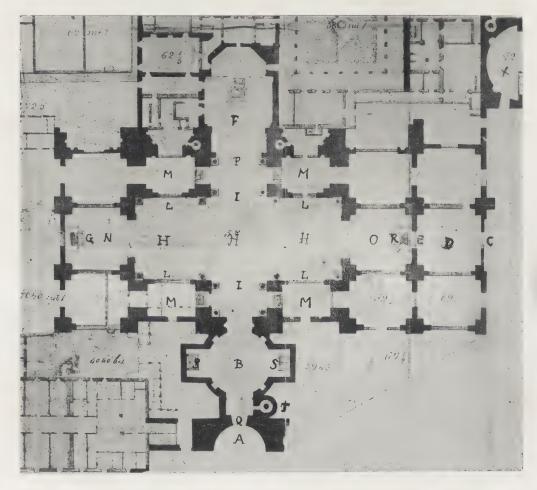



Fig. 2. — Terme Diocleziane. — Pianta di S. Maria degli Angeli e delle sale adiacenti.

nito orientale, le maggiori che si sien vedute. Era questa tribuna di forma quadrilatera o bislunga proporzionatamente, e queste otto colonne erano quattro da una parte, e quattro dall'altra, accostate al muro, ma in isola ed equidistanti tra loro. Tra l'una e l'altra colonna rimanevano sei archi smisurati, due nelle estremità (L) e due nel mezzo (I), i quali trapassavano altrove, come si dirà. Sotto i detti archi estremi erano quattro cavità, come se fossero quattro gran cappelle (M), al qual comodo si potevano facilmente ridurre, e sarebbero state come tante competenti

(1) Per maggior chiarezza aggiungiamo, nella citazione e nel resto dello scritto, i richiami alle lettere della pianta, da noi pubblicata alla fig. 2.

chiesette. Due simili cavità erano nell'ingresso (O), e nel fondo (N), o vogliam dire ne' lati più corti del detto quadrilatero. Per tanto il Bonarruoti, in una di queste, aperse una sontuosa porta (E), ricca di travertini, architettati sul buon gusto greco; la qual porta guardava verso villa Negroni, e per la quale s'entrava in chiesa alla pari e ad essa serviva di ricetto interno quella gran cavità descritta di sopra (O). Nella cavità poi, che le rimaneva dirimpetto (N), cioè sull'altra estremità stretta del quadrilatero, costituì l'altare principale (G), lasciando l'altre cavità (M) rozze per ridurle a cappelle quando che fosse. E perchè gli spazi tra le quattro colonne erano sei per parte e i vani suddetti per le cappelle, come si è accennato, eran quattro, i due spazi di mezzo erano aperti, come sono anche al presente, e mettono ancora, l'uno, che è a mano dritta, in un pezzo di larghissimo corridore (P) e lungo che finisce

Fig. 3. — S. Maria degli Angeli. — Facciata del Vanvitelli.

in un mezzo circolo, dove è un piccolo altare della Madonna: l'altro a sinistra, e che rimane dirimpetto, mette in una stanza rotonda (B) grande uguale alla chiesa di S. Bernardo, dove sono alcune cappellette co' suoi altari, e dove alla dirittura appunto dell'altare della Madonna è una porticella laterale (Q) per cui s'entra in chiesa, ma con iscendere cinque o sei gradini. Questa porticella rimanendo più a portata dell'abitato (e perciò trovandosi prima della porta grande (E), per arrivare alla quale bisognava fare un gran giro, stante la vastità del tempio) era la più frequentemente usata dalla gente, e stava sempre aperta, dove che l'altra si apriva solo nelle Funzioni solenni. In questo stato di cose fu pensato nell'anno 1749 di aggiungere a questa chiesa una cappella al beato Niccolò Albergati certosino. Si poteva per far ciò prevalersi di uno dei quattro suddetti vani (M) lasciati rozzi da Michelangelo, ma fu risoluto piuttosto di murare la porta grande e principale (E), per cui s'entrava in chiesa in piano, e levare i conci di travertino, e quivi piantar l'altare del beato Niccolò (R) e quella gran cavità (O), che serviva d'ingresso alla chiesa, ridurla a cappella. Con quest'occasione furono murate le quattro gran cavità (M), che erano tra le colonne, e che erano state destinate dal Bonarroti per

cappelle, sicchè rimasero fuori dalla chiesa, e fu dato loro l'ingresso per altra parte, e destinate ad altro uso, e a tutta la chiesa fu fatto prendere altra faccia e la porticella (Q) laterale rimasta unica divenne la porta principale, e il principale altare (F) divenne quello della Madonna, che era prima il più piccolo e il più meschino, e l'altare (G) a la cappella di S. Brunone (N), che pel disegno di Michelangelo era stato fino allora l'altare maggiore, divenne laterale, e il corpo tutto della chiesa è divenuto la crociata. E perchè questa crociata è adorna, come si è detto, delle otto gran colonne di granito, fu stimato bene aggiungere le colonne eguali, ma di mattoni, al nuovo corpo della chiesa, dando loro una bella vernice, sicchè compariscono di granito come le altre. Ma tuttavia rimanendo troppo patente la differenza, fu pensato di dar la vernice anche a quelle di granito, sicchè

Fig. 4. — Giov. Ant. Dosio.
Sala delle Terme Diocleziane, prima che fosse convertita in S. Maria degli Angeli.
(Disegno nella Galleria degli Uffizi a *Firenze*).

ora accompagnano e paiono tutte dello stesso materiale. E perchè i nuovi muri (LL), che chiudevano le nominate cavità, non rimanessero nudi, per renderli in qualche modo ornati, ad ognuno di essi sono state appese due tavole, dipinte per collocare su li altari della basilica vaticana, o messe già o che si dovevan mettere in mosaico » (1).

Il brano riferito ha tutta la chiarezza delle testimonianze dirette, e chi l'ha scritto ha saputo, senza *attaccar di fronte*, mostrare quanta e quale infamia artistica fu consumata allora. Anzi, a più disdoro, egli tace il nome dell'architetto che si prestò ad essa, nome che il Nibby fece e bersagliò ad un tempo: « Questo strano mutamento fu operato con architettura di Luigi Vanvitelli, e certo fu un

(1) FILIPPO TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma con l'aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino all'anno presente*. Roma, 1763, pp. 285-289.

ardire il suo di porre le mani in una cosa del Buonarroti, e peggiorarla, *con dispiacere universale e danno delle arti*? » (1).

Eppure erano tempi quelli in cui simili delitti si potevano compiere senza che nessuno trovasse argomento di alzar la voce, oppure anche tentasse di farlo, se in cuor suo biasimava.

Ma ciò che fece il Vanvitelli fu troppo, e la critica sorse allora inesorabile, e continuò e continua. Lo storico dell'Architettuta Italiana l'allargò anzi ad ogni lavoro congenere fatto dal Vanvitelli « il quale — egli dice — con tutta la sua fama non fece mai cosa buona innestando il moderno con l'antico, sconcio che incontrarono presso che tutte le chiese di Roma » (2).

Il concetto di Michelangelo era quale poteva uscire dalla mente di grande artista; quello del Vanvitelli, invece, un espediente assolutamente meschino, sugge-

Fig. 5. — Giov. Ant. Dosio.
Sala delle Terme Diocleziane, prima che fosse convertita in S. Maria degli Angeli.
(Disegno nella Galleria degli Uffizi a *Firenze*).

rito da comodità esteriori o topografiche, anzi che da rispetto all'arte. E le risultanze furono di conseguenza meschine. A parte la mascheratura d'un'abside termale (A) ridotta a facciata, con incrocio singolarissimo di linee orizzontali e verticali che la fanno parere una gabbia (Fig. 3), è inevitabile notare quale sconcio nella solenne linea monumentale costituisca la lanterna della cupola della sala (B) rinnovata e convertita a vestibolo, finendo per oltraggiare, di stucchi e pitture, una delle più interessanti parti delle Terme, e la povertà del vestibolo stesso, da cui null'altro si scorge dell'imponente mole se non l'abside stretta e bassa (F) attaccata come meglio, anzi come peggio si poteva, a levante.

Generalmente, quando visitiamo ed esaminiamo un edificio, alterato nelle sue linee o nella sua icnografia da precedenti generazioni, per ben poco riusciamo a

(1) Antonio Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, Parte I, Moderna, Roma, 1839, 332.
(2) Amico Ricci, *Storia dell'architettura in Italia dal sec. IV al sec. XVIII*, Modena, 1858, II, 509.

Fig. 6. — Giov. Ant. Dosio. — Sala delle Terme Diocleziane, prima che fosse convertita in S. Maria degli Angeli.
(Disegno nella Galleria degli Uffizi a *Firenze*).

valutare il danno compiuto. Abituati, talora sin dall'infanzia, a veder l'edificio nel nuovo aspetto, per quanto lo studio delle piante e dei disegni ci metta in grado di conoscere quale fosse il suo aspetto primitivo e quali i lavori d'alterazione successivamente compiuti, non possiamo nullameno aver più la misura intera del danno. Così oggi non possiamo certo averla per S. Maria degli Angeli, quale l'ebbero coloro che dalla chiesa di Michelangelo passarono a quella del Vanvitelli. Uomo al certo di valore anche costui, si differenziava però dal primo per quanto l'ingegno si differenzia dal genio. All'alta concezione del primo, di rinnovare nella grandiosità dell'effetto una sala interna dell'antico glorioso monumento, egli sostituì l'idea di fare una chiesa più comoda per chi amava entrarvi da

Fig. 7. — Giov. Ant. Dosio. — Veduta delle Terme Diocleziane, da ponente.
(Da una stampa del 1569).

ponente e più comoda pei religiosi che esigevano più vasto coro e più larghi stalli! E il Vanvitelli, senza tener conto ch'ei si metteva a cangiare e a rovinare cosa uscita da « un cervello divino », corrispose agli ordini, anzi alle insensate ordinazioni dei frati, e compì, accademicamente inalterato, il suo delitto artistico.

Ora, però, che, dopo la legge dell'11 luglio 1907, siamo ad espropriare e a demolire molte delle aggiunte, anzi delle misere croste aderite in tempi relativamente moderni, ed anche di recente, alle ossa dell'enorme colosso; ora che siamo a studiare la sistemazione definitiva dei ruderi, ci par giunto il momento per redimere anche, in quanto è possibile, la chiesa michelangiolesca e provvedere all'effetto esterno delle Terme.

Perchè, francamente, crediamo che non vi sia oramai più persona così invasa dalla frenesia dell'edilizia moderna, che riconosca possibile, nel giorno in cui le

Terme si liberano da ogni esterna superfetazione, attaccarvi una facciata nuova, fosse pure la più bella e per sè stessa piacente. Spendere somme ingenti per isolare il monumento da quanto lo cinge, e rimettersi tosto a ricoprirlo, per molto o per poco, è tale un controsenso da non poter più sorgere nella mente di chi abbia pure il più modesto rispetto dell'arte e della storia.

Non era egli uomo da ideare e da alzare facciate Michelangelo? Eppure egli non la progettò, e nemmeno la pensò per S. Maria degli Angeli, cosicchè, pel suo concetto e ne' suoi lavori, le gigantesche mura rimasero all'esterno solennemente nude nel loro torvo secolare aspetto, con le cave abside grezze, gli enormi piloni obliqui, le poderose volte su cui Francesco Petrarca era salito ripetutamente con Giovanni Colonna mirando Roma largamente adagiata sui colli e meditando la sua

Fig. 8. — Alò Giovannoli. — Veduta parziale delle Terme Diocleziane, da ponente. (Da una stampa del 1616).

storia e il suo avvenire (1). Non maschere bianche ed urtanti al sole, dovette pensare il Buonarroti, su tale solennità di ruderi e di memorie; e si confinò dentro, e vi cercò e vi trovò la sala dove cantar la gloria di S. Maria degli Angeli.

Quale essa fosse, fu descritto e si vede in parecchi disegni. Non è infatti possibile dire quanto, dalla Rinascenza in poi, gli artisti abbiano studiato il celebre monumento

Appena ci siamo messi a cercare i documenti grafici, questi sono apparsi in ogni parte d'Europa e in tal numero da formare certo più d'uno e di due volumi. A dare nullameno una idea delle parti da noi finora esaminate, ne riprodurremo alcuni.

Tre disegni di Giovanni Antonio Dosio, scultore e architetto nato nel 1533 a S. Gimignano, preparati da lui per trarne le stampe pubblicate nel 1569, riproducono la grande sala prima che fosse convertita in chiesa da Michelangelo, vista da nord (Fig. 4), da sud (Fig. 5) e come spaccato (Fig. 6) (2).

(1) *Epistolae familiares*, VI, 2.

(2) Galleria degli Uffizi di Firenze. Disegni architettonici. n. 2545, 2549 e 2579, recto. — I. A. Dosio, *Urbis Romae aedificiarum illustrium quae supersunt reliquiae*. Roma, 1569. — Il dott. Tommaso Ahsby mise gentilmente a nostra disposizione le stampe di topografia romana, raccolte nella Scuola Britannica di Roma.

Pur del Dosio sono il disegno e la stampa che ci mostrano quanto ancora dell' insigne monumento esistesse a' suoi tempi dalla parte riguardante a ponente (fig. 7). In primo piano, a sinistra, sorge la sala circolare convertita in chiesa di S. Bernardo; poi s' incurva la grande esedra oggi scomparsa sotto i palazzi, aperta in mezzo da ruina che sembra un crepaccio di monte, dove nell'anno 1600 circa fu eretta la chiesa di S. Caterina a San Bernardo, e dove da un terzo di secolo passa *via Nazionale;* più lungi (oltre due altissimi corpi di fabbrica oggi interamente scomparsi, tra i quali si svolgeva ancora parte di colonnato in curva) l'abside (A) che il Vanvitelli mascherò convertendola in facciata della chiesa. E tale abside, con ancora la sua antica porta, vediamo in altre stampe, quali una di Alò Giovannoli del 1616 (fig. 8) (1), e un'altra del Grassi, dello stesso secolo (fig. 9).

Fig. 9. — Grassi. — Veduta parziale delle Terme Diocleziane, da ponente. (Da una stampa del sec. XVII).

Ma v'ha di più. Alcuni disegni e stampe ci mostrano il primo ingresso dato a S. Maria degli Angeli da Michelangelo (E) e la forma della sua stessa porta. E fra queste, pure, scegliamo una veduta del Dosio quantunque con orientamento errato (fig. 10), una del Giovannoli (fig. 11), nonchè un elegantissimo schizzo all'acquerello, della prima metà del settecento (fig.12).

È impossibile, guardando questi ultimi documenti grafici, sottrarsi a un senso di maraviglia per la grandiosa concezione di Michelangelo, quella che fece esclamare al Vasari: esser « fuor della opinione di tutti gli architetti, dove ei ne riportò lodi ed onore infinito ». Nel muro esterno della sala (D), dal sec. XVIII convertita in magazzino, ma allora usata per vestibolo della chiesa, due alti piedritti (C) salivano a sostenere l'arco doppio di rinfianco alla volta della sala, in modo da costituire un gigantesco protiro, in fondo al quale si apriva la porta

(1) *Vedute degli antichi vestigi di Roma.* Roma, 1616.

fiancheggiata di svelti stipiti e incoronata da timpano angolare poggiante agli estremi su due mensole allungate, forma così cara al Buonarroti. Ora a nessuno che ben riguardi sfuggirà, che, di poco modificata, è la porta che il Vanvitelli appone alla sua facciata riguardante oggi a via Nazionale (fig. 3).

Giunti a questo punto ci pare che la via da tenere nella sistemazione di questa parte delle Terme si presenti così chiara, così evidente, così imperiosa, da non consentire esitazioni di sorta. In due parole: bisogna, tornando al concetto di Michelangelo, ridare all'abside di Piazza Termini (A) il suo aspetto antico, col levare la maschera appostavi dal Vanvitelli, e riaprire l'ingresso principale della chiesa (E) dalla parte che oggi riguarda la stazione ferroviaria, nella sala che ora si espropria (D).

Chi pensa alle felici risultanze che verranno da così semplice lavoro?

Fig. 10. — Giov. Ant. Dosio. — Primo ingresso di S. Maria degli Angeli. (Da una stampa del 1569).

L'esterno delle Terme, liberato da ogni aggiunta più o meno recente e da indecorose invasioni, riapparirà tutto nel suo grandiosissimo aspetto monumentale, emergente, di tra il verde degli alberi, con le ciclopiche sue rovine. Della cupola della sala termale (B), che oggi serve da vestibolo a S. Maria degli Angeli, basterà levare la misera lanterna perchè una nota di presuntuosa povertà cessi di turbare il profilo del monumento. La muratura recentissima (C) che chiude esternamente la sala, dove Michelangelo mise l'ingresso, dovrà demolirsi in modo che il gigantesco protiro s'incurvi di nuovo sopra alla porta, che dovrà riaprirsi apponendovi senz'altro gli stipiti e l'architrave di travertino che oggi sono nella facciata del Vanvitelli.

Per raggiungere tutto ciò non sarà necessario che trovare nell'interno della chiesa, un diverso posto, all'altare del beato Niccolò Albergati (R), altare miserrimo costrutto di mattoni intonacati e tinteggiato a finti marmi.

Che alcuni anni or sono (quando nessuno pensava o credeva possibile la demolizione di tutte le case, casupole e muricciuoli che fasciano le Terme) potesse sorgere l'idea d'apporre una più ricca facciata a S. Maria degli Angeli, può ca-

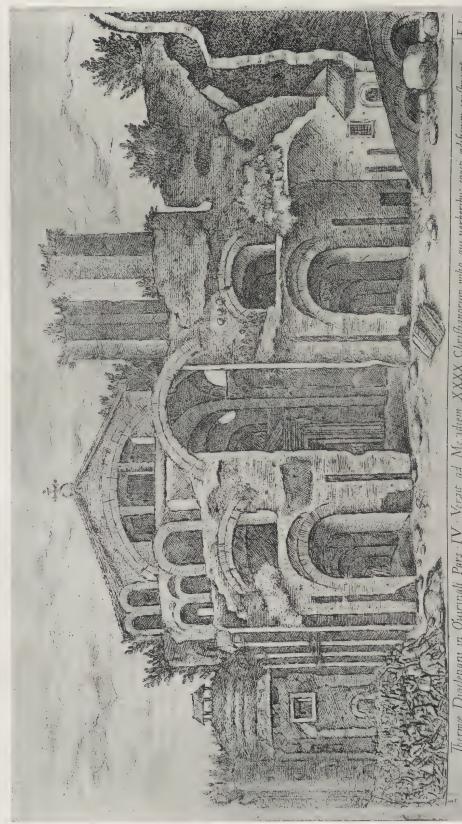



Fig. 11. — Alò Giovannoli. — Primo ingresso di S. Maria degli Angeli. — (Da una stampa del 1616).

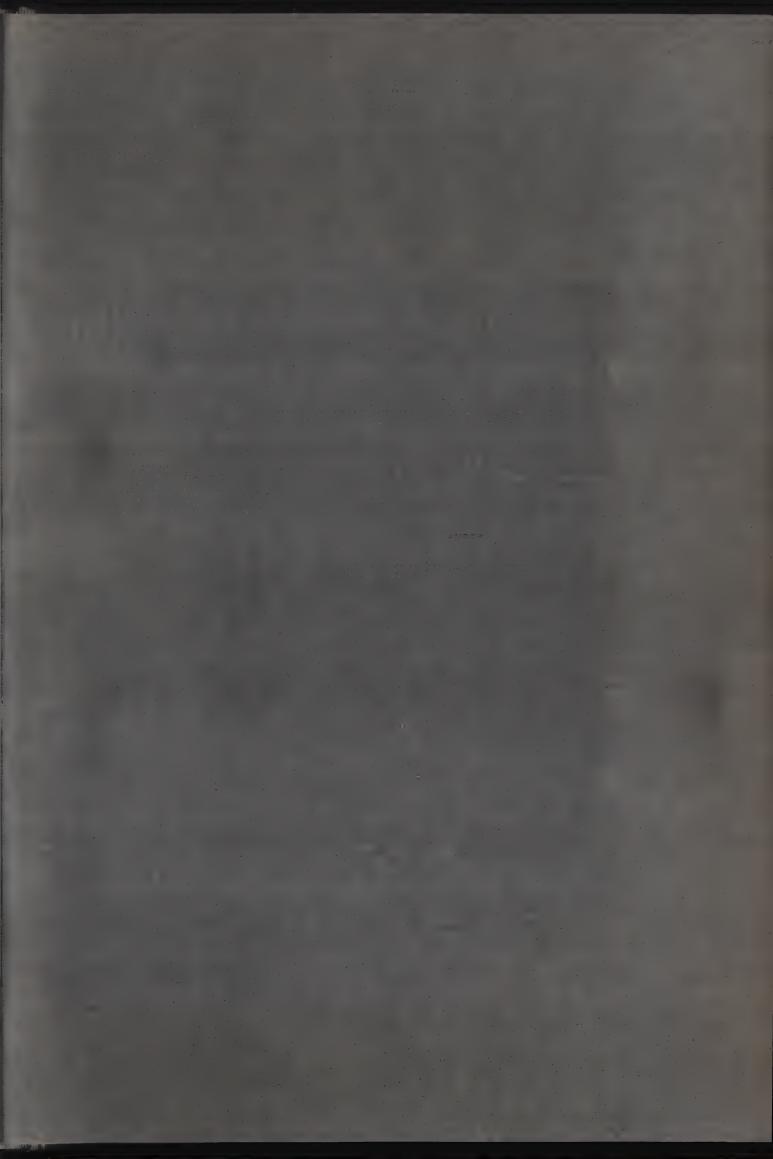
pirsi; ma non si capirebbe oggi, chi, al momento della liberazione e della sistemazione archeologica dei cospicui avanzi, volesse nasconderne una delle parti più belle e più importanti quale è appunto, anche all'esterno, la sala termale (B) con le sue nicchie rettangolari (S) e la sua torretta scalaria (T), per la quale, a traverso tanti secoli, si salì ai fastigi del monumento.

Così entrando nel tempio dalla riaperta porta che Michelangelo volle, non si avrà più la meschina veduta d'una bassa abside (F), al di là di una più bassa apertura architravata (pur quando l'una e l'altra restino intatte), ma l'immediata grandiosa vista della sala maggiore delle Terme in tutta la sua lunghezza, fiancheggiata, come una basilica, dalle gigantesche colonne.

Fig. 12. — F. F.? — Primo ingresso di S. Maria degli Angeli.
(Disegno del sec. XVIII, nel Gabinetto delle stampe e disegni presso la R. Galleria Naz. di Roma).

A tal punto, il nostro compito sarebbe esaurito; se nonchè ci piace aggiungere che alla costruzione della facciata essendosi già destinate ragguardevoli somme, nacquero, nè si spensero, aspirazioni di lavoro. Ma col nuovo progetto questo non verrà a mancare. La sistemazione del nuovo vestibolo e la costruzione dell'altare del beato Niccolò Albergati e di quello monumentale di S. Brunone che (dovendosi vedere di fronte al rinnovato ingresso) non dovrà più avere una meschina architettura dipinta, compenseranno il dismesso lavoro d'una facciata che sarebbe ben singolare costruire a nocumento dei gloriosi ruderi, per la sola ragione che si hanno o si possono avere i mezzi per farla.

Così le Terme, liberate dalle meschine croste che v'apposero meschini tempi, torneranno a grandeggiare nella loro cupa severità, imponendo subito al forestiere che entra in Roma il rispetto per la sua potenza e per la sua storia.

Corrado Ricci.

Tav. I. — Paolo Uccello. — Tessitore.

I DISEGNI DI ANTICHI MAESTRI NEGLI UFFIZI.

ELLA numerosa raccolta dei disegni degli Uffizi, conservata in cartelle, ve ne sono parecchi appartenenti a Maestri del sec. XV e del principio del sec. XVI, che meritano di essere conosciuti dagli studiosi. A tale scopo ci accingiamo a passarli in rassegna riproducendoli in questo periodico, persuasi di far cosa gradita a coloro che coltivano l'utile e interessante studio del disegno, di cui l'artefice si è finora servito per fissare sulla carta la prima concezione delle proprie opere.

P. Nerino Ferri.

Tav. I. — **Paolo Uccello.**

Uffizi. N. 29. Disegni in cartelle. — Tenuto conto della estrema rarità dei disegni del vecchio e forte maestro fiorentino, dobbiamo rallegrarci che sia giunto fino a noi un così prezioso saggio della sua corretta maniera di disegnare. Infatti il disegno che qui presentiamo e che purtroppo porta evidenti traccie della sua antichità, essendo assai consunto e frammentato, ci dimostra con qual metodo Paolo Uccello riproducesse il vero. Egli ritrae con semplicità di mezzi un tessitore fiorentino del suo tempo seduto dinanzi al telaio e intento al lavoro. Pochi e fermi tratti a penna, qualche tocco di bistro e parchi lumi di biacca magistralmente distribuiti su carta tinta.

A., mm. 185, L., mm. 145.

Tav. II. — **Benozzo Gozzoli.**

Uffizi. N. 1358. Disegni in cartelle. — Le due figurine disegnate in questo prezioso frammento di carta, furono, con quel fine intuito artistico che distingue il valoroso critico d'arte B. Berenson, riconosciute della mano del Gozzoli come studio per il S. Girolamo seguito dal suo chierico, dipinti nell'affresco di Montefalco, come egli scrive nella sua splendida opera « The Drawings of the florentine painters etc. ». Colui che sotto vi scrisse « Giulio da Forlì » voleva probabilmente riferirsi a Melozzo da Forlì.

Penna, carta bianca. — A., mm. 120, L., mm. 60.

Tav. III. — **Alessio Baldovinetti.**

Uffizi. Disegno N. 1120. (Collezione Santarelli) esposto nella Cornice 27 (1). *Il Calvario.* — Il tragico avvenimento è al suo completo. Il crocifisso nel mezzo attorniato da quattro angeli volanti. A sinistra il buon ladrone confortato da un angelo e dal lato opposto il cattivo ladrone cui l'angelo volge le spalle, mentre un soldato eseguisce su di lui il crurifragio. In basso ai piedi delle tre croci una folla movimentata di soldati a piedi e a cavallo, fra cui notasi a sinistra un elegante cavaliere che accenna col braccio alzato la scena cruenta. Sul davanti la Madonna svenuta assistita dalla Pie Donne e da S. Giovanni genuflesso. In tutte le figure

Tav. II. - Benozzo Gozzoli. — Due figurine disegnate.

si scorgono le più svariate espressioni di maraviglia, di pietà e di spavento. É sorprendente vedere come l'artefice sia riuscito a rappresentare una scena così piena di vita con tanta semplicità di mezzi! Tutto è al suo posto e curato in ogni minimo particolare.

Il Bartsch (vol. XIII, p. 261, n. 15) descrive una stampa tratta evidentemente da questo disegno attribuendola a Nicoletto da Modena.

(1) Sebbene questo disegno si trovi esposto al pubblico, purnondimeno, essendo inedito abbiamo ritenuto utile di pubblicarlo, stante la sua eccezionale importanza.

In proposito il Passavant (V, p. 52, n. 10) scrive: « Le Crucifiement, belle pièce et la meilleure de toute la série (15); la planche originale se trouve, dit-on,

Tav. III. - Alessio Baldovinetti. — Il Calvario.

dans la collection de Florence. L'inscription sur la croix *INRI* n'est point gravée à rebours ».

Quest'ultima osservazione del Passavant dimostra come egli voglia mettere in guardia il lettore che non si tratta di una prova di niello, tanto più che sopra

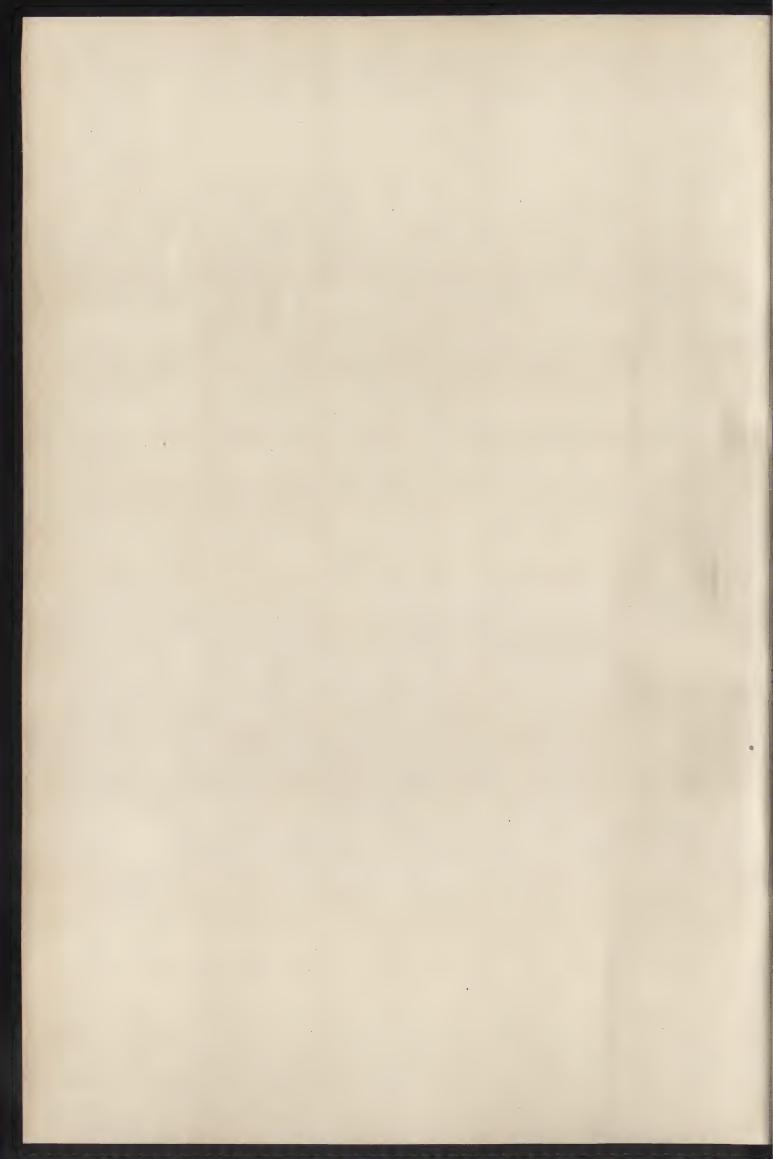
scrive: « Dit-on que la planche originale se trouve dans la Collection de Florence », volendo accennare ad una delle paci in niello attribuita a Matteo Dei e che rappresenta la Crocifissione da lui non conosciuta, affatto diversa dalla stampa.

Penna e bistro, carta bianca. — A., mm. 235, L., mm. 170.

Tav. V. - Antonio del Pollaiuolo. — Tre giovani donne nude.

Tav. IV. — **Antonio del Pollaiuolo.**

Uffizi. N. 101. Disegni in cartelle. — S. Girolamo orante dinanzi al Crocifisso, la cui lunga croce è infissa in terra sul davanti nel mezzo. Sta genuflesso presso una caverna percuotendosi il petto con un grosso sasso. A destra si distende la riva del mare ove si scorgono a mala pena alcune navi, il molo turrito ed altri

Tav. IV. — Antonio del Pollaiuolo. — **S. Girolamo orante dinanzi al Crocifisso.**

accessorî accuratamente disegnati ma pressochè svaniti a causa del pessimo stato di conservazione della carta consunta e deteriorata per lunga incuria.

Possiamo però affermare che nella riproduzione, eseguita con innarrivabile perizia dal disegnatore-fotografo, sig. V. Perazzo — incaricato del gabinetto fotografico degli Uffizi – ci è dato vedere molto di più che non si veda nell'ori-

Tav. VI. - Antonio del Pollaiuolo. — Figura virile stante.

ginale quasi totalmente svanito. Per di più i contorni sono tutti fittissimamente bucati con l'ago, probabilmente per riportarne il disegno mediante spolvero sopra altra superficie.

Nè è da escludersi che tale operazione sia stata eseguita dall'incisore contemporaneo che intagliava il rame descritto dal Passavant (vol. V, pag. 17, n. 20) di cui il De Morrona nella « Pisa illustrata » dà un fac-simile.

Penna e bistro, carta bianca. — A., mm. 370, L., mm. 520.

Tav. V. — **Antonio del Pollaiuolo.**

Uffizi. N. 135. Disegni in cartelle. — Tre giovani donne nude, di cui quella di mezzo ha le braccia legate a tergo, e si piega in atto dolente verso sinistra per farsi abbracciare dalla sua compagna che le appoggia il viso sulla gota, quasi in atto di conforto.

Tav. VII. - Andrea del Verrocchio. — Testa d'angelo.

La terza figura, in gran parte svanita, è vista di schiena e protende il braccio sinistro verso la vittima.

In quanto al soggetto potrebbe forse riferirsi al pietoso fatto di Andromeda, la quale, nel procinto di esser legata allo scoglio, viene consolata dalle sorelle e dalle amiche. Queste tre donzelle dalla dolce fisionomia, dalle forme snelle ed eleganti, sebbene in alcune parti di un verismo un po' accentuato, rivelano indubbiamente la maniera di Antonio del Pollaiuolo.

Penna e bistro, carta bianca. — A., mm. 265, L., mm. 210.

Tav. VI. — **Antonio del Pollaiuolo.**

Uffizi. N. 102. Disegni in cartelle. — Figura virile stante, volta a destra, con le braccia conserte. Indossa un giustacuore a maniche amplie e rimboccate; ha le gambe coperte di maglia che ne mette in rilievo le forme muscolose. Questa maschia figura, ben piantata, dal rude profilo, offre il tipo del popolano dell'antica repubblica fiorentina.

Tav. VIII. - Andrea del Verrocchio. — Testa di putto.

I tratti energici del disegno rivelano le peculiari qualità della maniera di Antonio Pollaiuolo.

Matita, carta tinta. — A., mm. 250, L., mm. 120.

Tav. VII. — **Andrea del Verrocchio.**

Uffizi. N. 212 recto. Disegni in cartelle. — Deliziosa testa d'angelo, di faccia, lievemente reclinata a sinistra, con le palpebre semichiuse. Caratteristica affatto personale del Verrocchio.

Sfortunatamente questo disegno, oltre essere eseguito con leggera punta d'argento, ha la carta totalmente ricoperta di una macchia giallognola che impedisce di godere tutta l'intima bellezza del delicato contorno. Erroneamente vi fu scritto sotto il nome di Leonardo.

Punta d'argento, carta bianca. — A., mm. 290, L., mm. 200.

TAV. VIII. — **Andrea del Verrocchio.**

Uffizi. N. 212 verso. Disegni in cartelle. — Testa di putto con parte del busto. Non v'è dubbio che non si tratti di uno studio immediato dal vero. I rapidi e sicuri tratti di matita rivelano la foga dell'artista intento a fissare le carnose forme

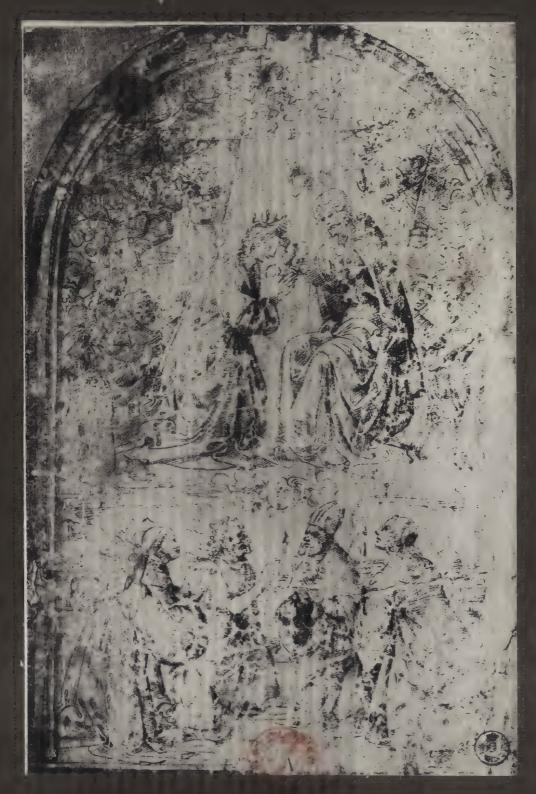
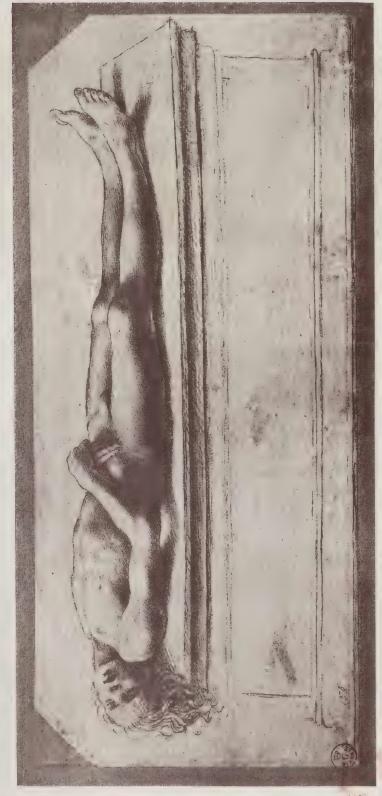
Tav. IX. - Alessandro Filipepi detto Botticelli. — Figura di vecchia seminuda.

del fanciullo che si agita e non sta fermo. Sembra che egli adoperi lo stecco, in luogo della matita, tanto è il rilievo e il palpito della vita!

Matita nera, carta bianca. — A., mm. 290, L., mm. 200.

TAV. IX. — **Alessandro Filipepi detto Botticelli.**

Uffizi. N. 160. Disegni in cartelle. — Figura di vecchia seminuda, scarmigliata, fuggente verso sinistra; volge la testa dal lato opposto e si copre la bocca con ambedue le mani in espressione di dolore o di rabbia. Un semplice panno svolazzante le recinge a metà il corpo. Questa vigorosa figura ci richiama alla memoria alcune di quelle disegnate dal Botticelli per le sue illustrazioni dantesche esistenti nel Museo di Berlino, e più specialmente quelle che illustrano il canto XVIII dell'inferno (3ª tavolla colorita). Pubblicazione di F. Lippmann, 1887.

Penna e bistro, carta bianca. — A., mm. 135, L., mm. 160.

TAV. X. – DOMENICO GHIRLANDAIO. – La coronazione della Vergine.

Tav. XI. - Marco Basaiti. — Giovane nudo disteso sopra un cassone.

Tav. X. — **Domenico Ghirlandaio.**

Uffizi. N. 179. Disegni in cartelle. — È invero a deplorarsi lo stato miserando in cui trovasi ridotto questo autentico disegno che sembra un primo pensiero per

Tav. XII. - Bernardino Luini. — Studio per la figura di S. Rocco.

la tavola della « Incoronazione » conservata nel palazzo comunale di Narni, sebbene questa sia molto più popolata di figure. Ad ogni modo, può dirsi che l'artista siasi attenuto in gran parte al primitivo concetto; — quasi identica la figura del Salvatore — la Madonna che nel disegno tiene le mani congiunte, nel dipinto le

tiene incrociate al petto. I sei santi, che nel disegno circondano le due dette figure, si ritrovano di poco modificati nella tavola: soltanto sono accompagnati da altri santi e da angioli musicanti. Anche il Battista ed il santo vescovo della parte inferiore si ritrovano nella folla dei Santi adoratori aggiunti nella tavola di Narni,

Tav. XIII. - Bernardino Luini. — Il S. Presepio.

forse per accontentare il desiderio del committente. Inoltre la figura di Santa, che vedesi a destra del nostro disegno, trovasi ripetuta tale e quale nel quadro del Palazzo dei Priori a Volterra sotto le spoglie di Santa Greciniana.

Tutto ciò dimostra che il Ghirlandaio compiacendosi di questo disegno, se ne serviva volentieri allorchè gli si presentava l'occasione favorevole.

Penna, carta bianca. — A., mm. 280; L., mm. 180.

Tav. XI. — **Marco Basaiti.**

Uffizi. N. 156. Disegni in cartelle. — Giovane nudo, disteso sopra un cassone da sinistra a destra, con le mani incrociate sul ventre.

Studio servito per il dipinto del Basaiti rappresentante « Gesù morto » conservato nella R. Galleria di Venezia.

Penna, carta gialletta. — A., mm. 100; L., mm. 240.

Tav. XII. — **Bernardino Luini.**

Uffizi. N. 1940. Disegni in cartelle. — Disgraziatamente anche questo attraente e autentico disegno del Luini ha subito tante avarie da fare intravedere a mala pena tutti i pregi di una accurata esecuzione congiunta a quella squisita dolcezza di sentimento così caratteristica nelle opere del simpatico pittore lombardo.

Tav. XIV. - Iacopo Tintoretto. — Primo pensiero per la grandiosa Crocifissione dipinto nella scuola di S. Rocco a Venezia.

Questo disegno è lo studio per la figura del S. Rocco, dipinta dal Luini sotto la cupola del Santuario di Saronno presso Milano.

Penna, bistro e biacca, carta tinta. — A., mm. 258, L., mm. 182.

Tav. XIII. — **Bernardino Luini.**

Uffizi. N. 13256. Dis. in cartelle. — Di questo delizioso disegno rappresentante il S° Presepio ignoriamo se esista il relativo dipinto. La rappresentazione, oltre ad uscire per la novità della trovata, dal modo tradizionale col quale la maggior parte degli artisti hanno trattato simile soggetto, rivela in grado eminente le più squisite qualità per cui si rende così attraente il Luini. L'amoroso atteggiamento della Madonna che solleva il piccolo Gesù dalla vaschetta, la fanciulla che premurosa si appresta a rasciugarlo col pannolino spiegato, la devozione del San Giuseppe e il nobile atteggiamento del donatore, tutto è reso in modo sorprendente con la massima semplicità di mezzi. Col solo contorno a penna, sottile e delicato, ma spontaneo, corretto, efficace.

Nell'indietro, al di là di un muro merlato, scorgesi l'aperta campagna con figurine di viandanti.

Penna, carta bianca. — A., mm. 175; L., mm. 150.

Tav. XIV. — **Iacopo Tintoretto.**

Uffizi. N. 1816. Dis. in cartelle. — Primo pensiero per la grandiosa Crocifissione dipinta nella scuola di S. Rocco a Venezia.

Sebbene non si tratti che di una prima idea gettata giù con pochi e fugaci tocchi di penna, l'artista, nelle linee generali, si è attenuto nell'esecuzione a questo suo primo pensiero.

Penna, carta gialletta. — A., mm. 80. L., mm. 130.

Tav. XV. - Iacopo Tintoretto. — Studio di giovane uomo nudo.

Tav. XV. — **Iacopo Tintoretto.**

Uffizi. N. 1815. Dis. in cartelle. — Studio di giovane uomo nudo, seduto con le braccia conserte ed appoggiate sulle ginocchia, quasi rannicchiato, in atto dolente e freddoloso. Rapido studio, dal modello vivente, a matita nera, carta bianca.

L'indizio di una croce di canna sulla spalla sinistra, lo rivela come primo pensiero per la figura di San Giovanni Battista.

A., mm. 290. L., mm. 195.

Ancona di Bartolomeo Giolfino da Verona, 1470. — *Venezia,* RR. Gallerie.

L'ANCONA DEI QUERINI STAMPALIA DI VENEZIA

OPERA DI BARTOLOMEO GIOLFINO DA VERONA DEL 1470.

ON si potrà mai abbastanza deplorare la perdita delle belle cornici antiche che raccoglievano in ricche ancone le madonne e i santi dei vecchi pittori veneziani. Gli accademici del principio del secolo scorso, nel trasportare alle Gallerie di Venezia i polittici delle chiese soppresse, gettarono via le belle custodie antiche ricche d'ornamenti e con l'oro e i colori di fondo azzurro e rosso velati e intonati bassi dal tempo, e vi sostituirono, senza intendimento e senza amore, le attuali brutte contraffazioni, goffamente gotícheggianti con oro e colori stridenti. Le nicchie, i fregi, i pinnacoli formavano nelle vecchie ancone un tutto con le tavolette dipinte, e i pittori tanto pregiavano l'opera dell'intagliatore in quelle pompose costruzioni, da lasciarne porre il nome vicino al loro, come fecero Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini per Cristoforo da Ferrara nell'ancona di S. Pantaleone del 1444, ora purtroppo priva del bell'ornamento, e per Lodovico da Forlì in quella grande della Cappella di San Tarasio a San Zaccaria (1). Quest'ultime di San Tarasio, per quanto manomesse, ricomposte e ridorate, rimangono insuperato esempio di ciò che potesse a Venezia l'amore dell'ornamento in sì fatti altari.

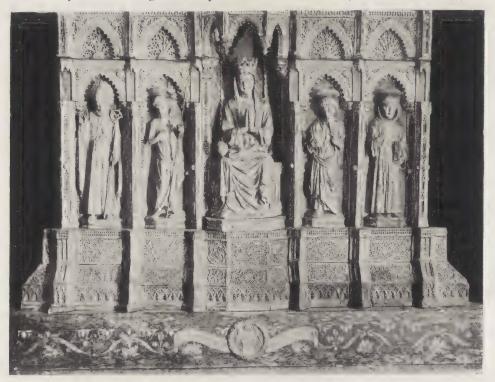
Alle Gallerie di Venezia e con la compera del polittico di Simon da Cusighe (n. 18) del 1392, che per la forma degli scomparti e per la cornice antica è molto interessante se non bello, mentre la pittura è rozzissima; e con l'ancona della bottega di Bartolomeo Vivarini del 1475 (n. 581), già nella chiesa di Conversano di Bari, che conserva la vecchia cornice, per quanto mutilata in alto, con l'antica doratura, si è cominciato a raccogliere almeno qualche esempio di cotali belle custodie antiche; ma si è ben lontani dal saziare il desiderio degli amatori.

Per ciò si è creduto ora conveniente di acquistare per le Regie Gallerie di Venezia una grande pala d'altare tutta di legno intagliato, dorato e dipinto che, per le moltiplicità degli ornati nella sovrapposizione architettonica delle nicchie, dei frontoni e dei pinnacoli, riesce veramente pittoresca. L'ancona porta scritto il nome dell'autore Bartolomeo da Verona e l'anno 1470 (2). Non è, conviene dirlo subito, nè per ben ordinato e largo disegno d'insieme, nè per le figure della Vergine e dei Santi che sono piuttosto rozze, all'altezza dei famosi altari vivarineschi. Opera di un artiere abituato a ripetere vecchi modelli e che, moltiplicando gli ornamenti, sperava forse di vincere in magnificenza gli stessi veneziani, sorprende e

(1) Vedi P. di V. Paoletti, *L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia, 1893, I, pag. 79 e segg.

(2) L'iscrizione è frammentaria, ma va completata assai probabilmente così; [QVEST]A ANCONA · A · FATO BARTOLA — MIO · INTAIADOR — DA VERONA · 1470.

piace al primo vedere; ma poi appare messa insieme con fatica, con troppe minuzie, senza la padronanza e la larghezza di un'arte creatrice. Ma è ad ogni modo imponente, e, in tanta deficenza di simili opere, venendo anche opportuna nell'abside della vecchia chiesa della Carità a decorare un ambiente, starà bene nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, tanto più che, come vedremo, essa è documento della magnificenza di una delle più illustri tra le nobili famiglie veneziane, quella dei Querini Stampalia, dei quali porta lo stemma.

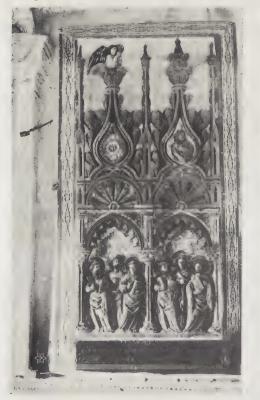
Una breve notizia di tale opera, quando era in vendita a Venezia, è stata data dalla *Rassegna d'Arte* (1), che riporta l'iscrizione del cartello col nome di Bartolomeo da Verona; ma non ricorda essere esso il ben noto Bartolomeo Giolfino, intorno al quale il Biadego aveva pubblicati documenti e notizie nel 1894 (2).

Base dell'ancona di Bartolomeo Giolfino con lo stemma Querini-Stampalia.

L'illustre studioso veronese non conosceva allora la nostra ancona, che si può ben dire il capo d'opera, se non il capolavoro, di Bartolomeo; ma in quella sua preziosa memoria dà indicazioni di altre sculture dello stesso autore che si trovano a Colognola presso Soave nella chiesa vecchia della Pieve al piano e in un oratorio sui colli, e che, segnate con l'anno 1433, mostrano come solo dopo una lunga serie di anni e certo di opere Bartolomeo fosse venuto all'abilità che mostra nella nostra ancona. Mi sono recato a vedere tali sculture; e ho constatato che il Santo Antonio abate, depositato ora nel Capitello di S. Niccolò sui colli, è cosa informe e frammentaria che da sola sarebbe trascurabile, ed anche l'iscrizione che vi è graffita

(1) *Rassegna d'Arte* 1905, pag. 109.

(2) Biadego, *Una famiglia di artisti (I Giolfino), Miscellanea di Storia Veneta della R. Deput.*, serie II, tom. II, Venezia, 1894.

Particolare dell'ancona di Bartolomeo Giolfino. — Guglia terminale.

deve essere, a mio giudizio, di mano posteriore e probabilmente una ripetizione abbreviata di quella che, con ben altra vigoria, è scolpita sui due frammenti coi dodici apostoli ora infissi nella chiesa della Pieve al piano ai lati dell'altare. Benchè molto guasti e imbrattati da orribile ridipintura questi ultimi almeno hanno un certo significato decorativo. Sono due ali di un'ancona in pietra tenera che andrebbero riunite con una parte centrale ora distrutta, alla quale probabilmente apparteneva il Santo Antonio abate. Come si vede dalla riproduzione (1), le figure degli apostoli sono informi e brutte, e, mentre la decorazione terminale risponde allo stile goticheggiante comune a tutto il Veneto in quel tempo, esse così raggruppate a tre a tre, con quelle barbe, con quelle vesti prolisse, somigliano molto ai rozzi lavori tedeschi

Frammenti di un altare di pietra di Bartolomeo da Verona, 1433.
Colognola, Chiesa della Pieve.

in legno disseminati in tante chiese del Veneto verso i confini linguistici. La scultura langue a Verona nella prima metà del secolo XV, se ne togli qualcuno che cerca di gareggiare in delicatezza coi pittori. Vi domina generalmente, come ben dice il Venturi (2), un'arte popolare frettolosa, riproducente forme gotiche all'ingrosso, sgrammaticata e povera. Più che la struttura e l'espressione delle singole figure si cercano effetti pittorici d'insieme, e sopratutto gli intagliatori si giovavano del colore a coprire le deficenze e l'inconsistenza delle forme.

Anche i frammenti di Colognola, scolpiti in pietra, e perciò forse più rozzamente che lo stesso Bartolomeo non avrebbe fatto in legno, erano originariamente tutti dipinti; e, là dove l'antica colorazione si è potuta ricuperare, se ne scorge il

(1) Ne devo le riuscite fotografie all'Ispettore D^r^ Giuseppe Gerola, che ringrazio.
(2) Venturi, *Storia dell'Arte.* La Scultura del quattrocento, pagg. 115 e 981.

buon effetto d'insieme. Tali procedimenti, che sono abituali alla scultura popolare in legno (1) sino dai tempi antichi, Bartolomeo doveva aver appresi dal padre Antonio pure intagliatore. Questi da Piacenza, si era trasferito a Verona per divenir quivi, come ha provato il Biadego, il capostipite di una famiglia assai numerosa di intagliatori: *intaiatores palarum seu anchonarum*, come si diceva. Si estende essa ed opera per tutto il cinquecento. Ultimamente il D^r Giuseppe Gerola (2) bene leggeva la firma di Francesco Giolfino, nipote del nostro Bartolomeo, su di un bassorilievo in legno del Museo di Berlino, con la testa del Precursore.

L'iscrizione dei due frammenti di Colognola:

Chiesa di S. Stefano — Incoronazione della Vergine. — Affresco quattrocentesco. — *Verona.*

Bartolomeo fiolo de m. Antonio intagiadoro ha fato questa hopera
in Verona ala Porta di Borsari del 143[3

ci fa sapere che già allora i Giolfino avevano la loro bottega in luogo centralissimo di Verona, nella casa identificata dal Biadego che è ornata da freschi di scuola del Mantegna.

Dopo i lavori di Colognola non ne abbiamo altri di Bartolomeo. Gliene vengono attribuiti parecchi anche dalle più recenti guide di Verona, ma senza certa

(1) Vedi G. Fogolari, Sculture in legno del secolo XII, in *L'Arte*, Anno VI, 1903, fasc. I-IV.

(2) Gerola, *Questioni storiche d'arte veronese in Madonna Verona*, fasc. 9, 1909. C. von Fabriczy nel suo articolo *Uno scultore veronese sconosciuto,* in *Rassegna d'Arte,* 1904, IV, pag. 4, aveva letto *Franciscus iul. F. Veronen.* invece di *Franciscus Iulf. Veronen.*

prova, mentre abbondano di lui le notizie d'archivio raccolte dal Biadego, che ce ne dà per intero il testamento del 1486.

Non dovevano però essere in troppo grande rinomanza gli intagliatori veronesi nella loro stessa città, se nel 1440 il nobile Cavaliere Cortesia Serego, ricorreva a Venezia a Giacomo Moranson per fargli intagliare l'ancona, di certo magnifica, che voleva porre in Santa Anastasia (1).

Cà Querini. — Porta d'ingresso alla tenuta. — *Pressana.*

Venezia, anche per simile genere di lavori, era venuta assumendo il primato, e i veronesi si accostavano ai modelli di quei maestri.

La nostra ancona, che segna per noi l'ultimo termine dello svolgimento artistico della bottega di Bartolomeo Giolfino, ci mostra appunto quanto il veronese abbia tolto dai veneziani e non solo dagli intagliatori se si considerano i singoli

(1) CIPOLLA, *Ricerche storiche intorno la Chiesa di S. Anastasia*, Arch. Ven. tom. XIX, p. II, 1880, p. 224.

ornamenti, ma anche dai pittori se si osserva la Vergine che adora a mani giunte il putto tutto steso sulle sue ginocchia, motivo tanto caro ai Bellini ed ai Vivarini.

Il Zannandreis (1) ricorda di aver veduta a Verona nel Chiostro di S. Fermo Maggiore un'ancona, pure di legno intagliato, ora perduta, da attribuirsi a Bartolomeo Giolfino, che doveva essere molto simile alla nostra, divisa, come egli ricorda, sul gusto gotico con figure a mezzo rilievo messe ad oro fuorchè le teste. Su di un lato portava scritto: *Hoc opus fecit fieri Magister Luchesius de Santo Paulo MCCCCLXI.*

La grande pala recentemente acquistata per le Gallerie era stata tutta coperta da un'orribile tinta brunastra a finto bronzo; ma, essendosi diligentemente ripulita, si è scoperta l'antica doratura quà e là ben conservata e da per tutto rilucente per qualche poco d'oro che è rimasto, e messe ad oro con le risvolte d'az-

Cà Querini. — Facciata del palazzo e pozzo. — *Pressana.*

zurro anche tutte le vestimenta dei Santi, senza distinzione tra la tunica di S. Francesco e il piviale del Santo vescovo, e solo le teste e l'estremità dipinte d'incarnato.

Ne restano da per tutto le tracce; e una guancia di S. Lorenzo, in alto a destra, ben conservata, mostra come fossero dipinte con molta finezza. I fondi, sotto gli intagli sono azzurri, qua e là rilevati da rosso, e, dentro la grande nicchia della Vergine e quella che le sta sopra, le pareti azzurre sono ornate da disegni a foglie e ad uccelli come una stoffa figurata d'oro. I comparti del basamento raccolgono una grande varietà di quei graziosi intrecci a rilievo con rose, ruote e girandole che nelle ancone veneziane vediamo disegnati con maggior larghezza, ma ripetuti sempre uguali; mentre l'intagliatore veronese ha posto grande studio a fare un pezzo diverso dall'altro. Gliene dobbiamo essere grati; perchè il fine lavoro, simile ad un merletto antico, è assai piacevole a riguardare.

Non si può sperare che opere complicate di tanto sottili ornamenti e così fragili sieno venute sino a noi immuni da danni, da riparazioni, da parziali rifacimenti. Pur troppo l'ancona ha perduto le belle volute a ornati vegetali rampanti ai due lati, che, come nelle ancone veneziane, non potevano mancare. Erano infatti state sosti-

(1) D. Zannandreis, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, pubblicate da G. Biadego, Verona, 1891, p. 43.

tuite da due di tutt'altro stile che si ritenne utile togliere. Così è andata perduta la croce tra la Vergine e l'Evangelista nell'edicoletta terminale; una delle guglie con tabernacoletto ai lati estremi è rifatta posteriormente, mentre l'altra rispondente è antica, e qua e là si nota qualche piccola parte rimessa a somiglianza delle cadute con un intaglio sommario che imita solo approssimativamente i motivi originali.

È mia opinione che un tardo riparatore dell'ancona si sia permessa un'innovazione fuori di proposito nel gruppo che sta sopra l'edicola maggiore della Vergine e che è il più complesso per figure e l'unico che non sia facilmente spiegabile iconograficamente. Vi si vede il Padre Eterno, con una persona divina incoronata seduta sopra uno dei ginocchi, che tocca con una mano in atto di protezione la Vergine umilmente prostrata a terra. La persona incoronata, che siede sulle ginocchia del Padre, tiene attualmente aperto con le mani protese un libro sul quale non è chi legga.

Cà Querini. — Esterno dell'Oratorio. — *Pressana.*

Bisogna constatare che il libro, le mani e parte delle braccia sono un'aggiunta o meglio una moderna sostituzione. La rappresentazione consueta dell'Incoronazione della Vergine concorda troppo coi distintivi tipici delle tre figure qui raggruppate, per non essere tratti a credere che, anzichè il libro, dovesse la persona incoronata, cioè Cristo, tenere altra corona e stenderla sul capo della Madre, che appunto si inchina umile sotto il grande onore. Sarebbe facile trovare esempi di simili raggruppamenti nelle rappresentazioni dell'Incoronazione.

Un affresco di Scuola veronese del primo quattrocento, venuto da poco in luce a Verona nella chiesa di S. Stefano per opera dell'Ispettore Gerola, e che mi piace di dar qui riprodotto, mostra così accostato il Padre al Figliuolo seduti in trono, che per poco non stanno l'uno sulle ginocchia dell'altro, mentre il resto della scena è assai simile alla nostra.

Se alcune delle figure, come quelle di quest'ultimo gruppo, si devono dire puerilmente concepite ed eseguite rozzamente, altre invece sono più che discrete; ma certo l'opera va considerata sopratutto come lavoro d'intaglio per la parte decorativa, dove sempre si rivelano la pittoresca libertà e la sicurezza del maestro che aveva abituali quegli ornamenti e pure sempre li ripeteva con gusto nuovo. Si veda

ad esempio la guglia terminale col finestrone gotico e l'edicoletta della Crocifissione che lo sovrasta per aver idea della scrupolosa minuzia con cui ogni parte è condotta.

Già si disse che l'ancona deve essere gradita a Venezia, anche come ricordo della magnificenza di una nobile famiglia veneziana nell'adornare i suoi possedidimenti di terraferma.

Era stata messa avanti la supposizione (1), assolutamente infondata, che lo stemma sorretto da un angelo e circondato da ghirlanda, formante patera rilevata nel mezzo di una tavola dipinta infissa sulla base dell'altare, fosse lo stemma della famiglia Montanari di Verona che si diceva aver costruito il palazzo e l'oratorio presso Pressana nel Colognese, donde il nostro altare era stato levato. Essendomi io recato colà, ho constatato che palazzo ed oratorio conservano non pochi ricordi

Cà Querini. — Interno dell'Oratorio. — *Pressana.*

della nobile famiglia veneziana Querini Stampalia che deve averli costruiti. Vi è ripetuto in parecchi luoghi lo stesso stemma dallo scudo con la fascia che su l'ancona ha anche i colori d'oro e d'azzurro propri della famiglia. Lo stemma dei Querini porta di solito la fascia gravata di tre gigli d'oro che nella patera non si vedono, essendo per gran parte caduto il colore. I gigli di Francia sono ivi però ripetuti grandi sull'ornamento della fascia dipinta, come segno caro a quella famiglia, che per distinguersi da altri rami si chiamava *Querini dai Zii*, cioè Querini dai gigli. Essendo stati costretti i Querini, in seguito alla congiura di Baiamonte Tiepolo (2), alla quale avevano aderito, di lasciare il loro vecchio stemma del quartiere, ne scelsero altri secondo i diversi rami. Quei che erano conti dell'isola di Astipaleia (Stampalia) scelsero l'anzidetto d'oro alla fascia d'azzurro. Leggiamo nelle

(1) *Rassegna d'Arte*, l. c.

(2) V. Lazzarini, *Le insegne antiche dei Querini e dei Tiepolo*, in *N. Archivio veneto*, 1895-9, pag. 221.

Discendenze patrizie del Barbaro (1) che il Cavaliere Fantin Querini, *provato nel 1423, mise gli gigli nell'arma simili a quelli di sua madre de Ca Morosini donatigli dal Re di Francia.* Ancor oggi a Pressana presso Cologna Veneta è detto Cà Querini il palazzo presso l'oratorio donde proviene l'ancona. È un fabbricato imponente che porta una caratteristica merlatura saliente e sulla fronte e di dietro, simile a quella del Palazzo pubblico di Portogruaro. L'edificio prende da essa quasi un aspetto trecentesco; ma deve essere stato per lo meno in parte rifatto e adattato a ricevere la decorazione della porta d'ingresso e di quella sovrastante il poggiolo che sono del maturo cinquecento. Ne posso dar qui riprodotte delle buone fotografie, fatte per me dal valentissimo Ispettore dei monumenti di Este Nob. Franceschetti e dal Sig. Alfonsi

Interno dell'Oratorio. — Pitture a fresco. — *Pressana.*

del Museo atestino, che pubblicamente ringrazio. Il possedimento è tutto attorno cintato; e sul davanti un bello e forte fabbricato in pietra da taglio dà accesso al cortile. Quest'ultima costruzione, molto caratteristica, è da riportarsi ai primi anni del cinquecento, ed ha delle merlature decisamente veneziane simili a quelle di Palazzo Ducale o meglio del cortile di Cà Foscari, e perciò in aperto contrasto con quelle del palazzo. Quivi, e sul colmo dell'arco scemo esterno, e su quelli a tutto tondo all'interno, e dai lati sui piloni, e in begli affreschi a chiaroscuro sotto la volta, è parecchie volte ripetuto lo stemma con la fascia attraverso il campo. Anche il bellissimo pozzo di lato al palazzo porta grande lo stesso stemma su di un'alta trabeazione in pietra, retta da due graziosi pilastri pure dei primi anni del cinquecento e di uno stile di ancora timida rinascenza. Lo stemma doveva essere coronato da un grande giglio, ora, non so perchè, capovolto. Finalmente anche sull'anello di pietra sopra la sponda in cotto del pozzo, è pure ripetuto quattro volte lo stemma e in uno, meglio conservato, si vede la fascia caricata dai tre gigli.

Resta da dire della chiesetta od oratorio, che, posto lungo il muro di cinta, ha solo una piccola porticina all'esterno, sì che si può considerare, ed è stato così ritenuto anche giudiziariamente, di esclusiva pertinenza del Palazzo. Molto caratteristica all'esterno è la cornice di coronamento e sopratutto quella dell'abside, che essendo di forme più sviluppate e complesse si potrebbe credere un'aggiunta posteriore. La bella costruzione in cotto deve essere ritenuta, a mio giudizio, della seconda metà del quattrocento e non anteriore come a primo aspetto potrebbe sembrare. La larghezza dell'abside non è in giusta proporzione colla lunghezza della navata, che è forse stata accorciata, mancando l'oratorio sul davanti di facciata e di portale. Dentro, degne di molto riguardo, le pitture di vecchia scuola veronese attorno all'abside, presentano nei peducci dell'arco di trionfo l'Annunciazione e in basso figure di santi in piedi. I due guerrieri, ancor dentro la volta, sono forse i santi Fidenzio e Fortunato pur venerati a Cologna Veneta, dove apparivano a cavallo sui vecchi portelli dell'organo in Duomo; poi san Sebastiano, un santo apostolo e sulle pareti laterali, a due a due, dentro speciali edicole a chiaroscuro dalle due parti, san Pietro con san Paolo e san Francesco con un santo vescovo. Sono pitture della maniera dei Morone, che si devono ritenere degli ultimi decenni del quattrocento; tenendo presente sopratutto la gentilezza classicheggiante degli ornati che circondano e inquadrano le figure.

Nelle discendenze patrizie del Barbaro (1) troviamo che Fantin Querini il quale appunto aveva acquistati possedimenti in Cologna *cavaliere di Rodi o Gerusalemme fu Generale della Religione e poi spogliato per invidia dll'Abito, e condannato in prigione a pane ed acqua senza difesa nè appellazione onde del 1452 fu mandato Ambasciatore al G. M. Paolo Morosini quondam Zilio per la di lui liberazione e per risarcimento delle offese fatte a Mercanti Veneziani che volevano per giustizia proteggere il detto Querini.*

L'oratorio annesso al Palazzo dei Querini a Pressana era dedicato a san Giovanni di Rodi e nell'ancona troviamo di fatto al posto d'onore, a destra della Vergine, san Giovanni Battista e dall'altra l'Evangelista. Chissà che lo stesso Fantin Querini, dopo le dolorose vicende come Generale delle galee della Religione, non abbia ordinato a Bartolomeo nel 1470 l'ancona. Nelle ricerche fatte all'Archivio di Stato non ho trovato troppo precise notizie sulle vaste possessioni dei Querini a Pressana da potersi riferire al palazzo e all'oratorio descritti (2), in quanto che

(1) Biblioteca Archivio di Stato, Miscellanea, Codici N. 899, p. 312.

(2) Dalle ricerche fatte all'Archivio di Stato dal Cav. Bosmin, per gentile concessione del Direttore Comm. Malagola, ecco quanto si è potuto ricavare:

« La Commissaria Francesco Querini quondam Zuan Francesco, nel 1661 notificava quanto possedeva e, tra altro, i beni in Persana (Pressana) di Cologna con la casa dominicale (X Savi sopra le decime in Rialto, *Redecima* 1661 - Busta 218-N, 902).

I fratelli Girolamo e Polo qu. Francesco suddetto, vennero alla divisione della sostanza nel 18 settembre 1687 (Sez. Notarile, atti Flaminio Giberti notaio veneto, Reg. 6938, pag. 141). Il palazzo dominicale ed i beni in Cologna e Persana rimasero a Girolamo, e nel contratto divisionale in riguardo ai mobili leggesi quanto segue: « Dichiarano inoltre essi eccellentissimi fratelli Querini haver amicalmente et d'accordo diviso egualmente ogni sorta di biancherie, quadri, fornimenti et ogni altra sorte di mobili esistenti tanto in questa città, quanto fuori in ogni luogo, particolarmente il panno d'oro che havevano, et è rimasto la metà per cadauno, non venendosi in ciò a più particolari espressioni, per esser tutti stati praticati con fraterno amore et amorevole composizione et accordo, essendo già sin l'anno 1675 seguita la giusta divisione delle gioie, oro et argento d'ogni sorte ». Nella busta n. 348 dell'Archivio del *Petizion*, trovasi un inventario di beni abbandonati da un Francesco Querini qu. Nicolò in Persana, ma non vi sono descritti i mobili. Nessun inventario

la ricchissima famiglia dovette possedere moltissimi fondi ed altri ne deve aver conservati sino al secolo scorso, altri ceduti. Quel palazzo merlato e quella possessione cinta da mura, che di per sè ha un imponenza feudale, deve aver avuta la sua storia; e con ricerche più accurate sarà certo possibile ricostruirla. Nè è difficile credere che la Religione dei Cavalieri di Malta, come si afferma (1), vantasse su di essa qualche diritto, anzi spero che se ne farà ricerca nell'archivio di quell'Ordine.

L'ancona della nobile famiglia veneziana dei Querini-Stampalia, tanto benemerita e per le arti e per le lettere, se è valsa a richiamare la nostra attenzione sul palazzo e sull'oratorio di Pressana, è sperabile che possa preservare dalla rovina quegli edifici che parlano così alto della signorilità dei Veneziani nei loro possedimenti di terraferma. Essi li avevano bonificati già al principio del quattrocento e vi avevano erette comode case per passarvi solleciti parte dell'anno a procacciare alle loro famiglie e alla Dominante quelle ricchezze che tra breve il mare avrebbe loro negate.

Gino Fogolari.

si è trovato dei beni abbandonati dal suddetto Francesco qu. Zuan Francesco, diviso poi fra i fratelli Girolamo e Polo. Il primo di questi morì nel 1709, sembra senza testamento, ma i beni passarono al fratello Polo (X Savi sopra le decime in Rialto, *Redecima* 1661), ed il Polo morì nel 3 luglio 1728 lasciando testamento, che trovasi in atti del veneto notaio Andrea Mastaleo, Busta 624 n. 460, a favore dei figli Zuan Francesco, Zuanne ed a favore dei quali trovasi trasferita tutta la proprietà con traslato 8 agosto 1729 (X Savi sopra le decime in Rialto redec. 1712 catastico ct. 155 e 1232). — Nel 20 settembre 1763 la parte di Zuanne passò nei figli Andrea e Polo. (Ibidem redec. 1740 catast. c.te 487) — e quella di Zuan Francesco passò nei nipoti Andrea predetto e Girolamo (Ibid.; Ibid. c.te 1346). — Nello stesso catastico a carte 1660, trovasi il passaggio dei beni Querini Stampalia da Girolamo e da Polo ad Andrea nel 3 settembre 1787. — Concentrati perciò i detti beni nell'Andrea, nel 4 luglio 1803 si trovano, essi beni, intestati nei figli di lui Andrea, Alvise e Polo (Ibidem. catast. fia F., carte 557) in forza di divisioni 26 aprile 1808 in atti del notaio Porta Giovanni (Sez. Notarile, atti notaio suddetto, Busta 11566). Nella busta 11578 del notaio suddetto esiste anche un inventario dei beni mobili ed immobili che formarono oggetto delle divisioni predette, ma in esso, quantunque sieno notati solo numericamente molti quadri esistenti nelle varie stanze e chiesetta di Pressana, pure non trovasi menzionata l'ancona di cui la presente ricerca.

(1) Giulio Cardo, *Il Mandamento di Cologna Veneta*, Venezia 1898, Comune di Pressana pag. 147, parlando delle *Investiture varie*, scrive:

III. I Cavalieri Gerosolimitani di Malta ebbero in commenda la possessione, cinta di mura ed esente da decima, già feudo della famiglia patrizia Querini Stampalia, la cui casa di villa è rimarchevole per l'ampio scalone che conduce al piano nobile, per due busti di Imperatori romani, terracotte del seicento, come anche pel piccolo oratorio dedicato a S. Giovanni di Rodi.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

CARBONARA DI BARI. — Scoperte di antichità. — Nella prima settimana di ottobre, gittandosi le fondamenta di una casa in Carbonara di Bari, fu scoperta una tomba antica con molto vasellame di carattere schiettamente locale, che in conformità dell'articolo 18 della vigente legge venne assicurato al Museo di Bari, corrispondendo alla proprietaria il prezzo equivalente alla metà delle cose scoperte.

CEGLIE DEL CAMPO. — Scoperte di antichità. — Sui primi del mese di settembre in uno scavo di fondazioni nel tenimento di Ceglie del Campo fu trovato un sepolcro apulo, con vasi non verniciati, tra i quali al Direttore del Museo di Taranto sembrarono particolarmente importanti un rython a testa equina e una grande anfora a volute con mascheroni e provvista del coperchio sormontato da una sfinge.

In applicazione dell'art. 18 della legge vigente venne pagata al proprietario la somma di lire cinquanta, corrispondente al prezzo di stima della metà degli oggetti e la proprietà di tutta la suppellettile venne assicurata al Museo di Taranto.

TARANTO. — Regio Museo archeologico. — Nello scorso giugno in Brindisi, in contrada Torre Pisana, per lavori di diramazione di una condottura di acqua allo stabilimento della distilleria Moriondo, apparvero cinque tombe antiche. Il direttore del Museo di Taranto ispezionò la suppellettile funebre, che era di vasellame apulo e indigeno, comunissimo e mal conservato. Di buono c'erano due tazzette messapiche a decorazione lineare, le quali furono donate al Museo di Taranto dal proprietario sig. Attilio Moriondo.

VARIE.

FIRENZE. — Esposizione d'arte contemporanea. — Allo scopo di far conoscere la produzione dell'arte nostra contemporanea, sarà tenuta in Firenze nel periodo dal 15 dicembre 1909 al 30 giugno 1910, una Mostra artistica organizzata per cura dell'Associazione degli artisti italiani, che ha sede in quella città.

La Mostra comprenderà reparti per la pittura, per la scultura e per l'architettura. Gli artisti che non appartengono a detta Associazione non potranno esporre che un solo lavoro, che sarà sottoposto alla Giuria di accettazione, composta dall'intiero Consiglio di Amministrazione dell'Associazione stessa. Il termine utile per l'invio delle opere è dal 15 al 30 novembre 1909.

Speciali facilitazioni sono state accordate dal Ministero dei Lavori Pubblici per il trasporto in ferrovia delle opere destinate alla Esposizione e parimenti per concessione di detto Ministero sono state accordate riduzioni sul prezzo dei viaggi ferroviari a favore degli artisti, che si recheranno a visitare detta Mostra.

Per tutto ciò che si riferisce alla vendita delle opere, al loro ritiro, assicurazione, sorveglianza, gli interessati potranno avere informazioni rivolgendosi direttamente alla Direzione dell'Associazione degli Artisti italiani, via dei Bardi, 25, Firenze.

SARONNO. — Sentenza contro i fabbricieri del Santuario per violazione della legge sui monumenti. — Nel luglio del 1908 l'architetto Luigi Perrone, dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Lombardia, essendo casualmente venuto a cognizione che si stavano compiendo alcuni lavori ai finestroni della fronte del Santuario della Beata Vergine, in Saronno, portatosi sul luogo ebbe ad accertare che mediante un ponte di servizio si stavano levando d'opera i grandi serramenti del finestrone di facciata. Il predetto funzionario chiese schiarimenti al Presidente dell'Amministrazione del Santuario signor Paolo Morandi, il quale dichiarò che dal prefetto del Santuario, Don Angelo Strada, erano state commesse delle vetrate colorate e che si stavano per collocare in opera senza alcuna autorizzazione dell'autorità tutoria.

L'architetto Perrone allora invitò il signor Morandi a sospendere il lavoro iniziato e a rimettere le cose nel loro primiero stato, salvo a regolarizzare la situazione per la futura esecuzione dei lavori provvedendosi delle autorizzazioni delle autorità competenti. Malgrado tale invito, i lavori furono spinti alacremente, e l'Amministrazione si contentò di mandare all'Ufficio regionale soltanto una comunicazione circa le opere che si stavano compiendo.

Così stando le cose, il Direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Lombardia denunziò al Procuratore del Re tanto il prefetto del Santuario quanto il Presidente dell'Amministrazione stessa per violazione dell'art. 10 della legge 12 giugno 1902, n. 185.

Rinviati i due imputati a giudizio, con sentenza del Tribunale penale di Busto Arsizio, in data 3 giugno 1909, furono condannati alla pena di quattrocentosedici lire di ammenda, con la condanna condizionale.

OSTUNI. — Scoperta di tombe antiche. — Essendo venuto alla luce in Ostuni alcune tombe antiche, il ministro on. Rava ha ordinato al Direttore del Museo archeologico nazionale di Taranto di fare un saggio di esplorazione del terreno circostante per giudicare del valore della scoperta. Aperto a cura del locale ispettore dei monumenti un pozzo della profondità di cinque metri, furono esplorate quattro tombe ed apparve trattarsi di seppellimenti ordinari di età romana, di scarso interesse.

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1909 — Tip. Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.

SOMMARIO DELL' 8° FASCICOLO - *Agosto 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 20 illustrazioni nel testo e 6 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 9° FASCICOLO - *Settembre 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 19 illustrazioni.

ANNO III. FASC. XI.

BOLLETTINO D'ARTE

DEL MINISTERO
DELLA P. ISTRVZIONE

NOTIZIE DELLE GALLERIE
DEI MVSEI E DEI MONVMENTI

E. CALZONE, EDITORE

ROMA · MCMIX

SOMMARIO DELL'11° FASCICOLO – *Novembre 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 32 illustrazioni nel testo e 9 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 1° E 2° FASCICOLO - *Gennaio-Febbraio 1909.*

Il fascicolo consta di 80 pagine con 41 illustrazioni nel testo e 2 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 3° FASCICOLO - *Marzo 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 17 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 4° FASCICOLO - *Aprile 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 15 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 5° e 6° FASCICOLO - *Maggio-Giugno 1909.*

Il fascicolo consta di 80 pagine con 46 illustrazioni nel testo e 5 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 7° FASCICOLO - *Luglio 1909.*

Il fascicolo consta di 40 pagine con 20 illustrazioni nel testo e 3 tavole fuori testo.

Fig. 1. — Terme Diocleziane. — Facciata ad ovest della Piscina (da una stampa del sec. XVI).

ISOLAMENTO E SISTEMAZIONE DELLE TERME DIOCLEZIANE

II.

La grande facciata dei cosidetti « avanzi superiori » delle Terme Diocleziane, vòlta a levante e rispondente in antico sulla piscina, si vide, quantunque diruta, e s'ammirò in tutta la sua vastità e grandiosità, fino alla metà del sec. XVIII.

Già da molto tempo, allora, larghissime parti del grande monumento, specialmente a nord, lungo l'attuale via Cernaia, erano rovinate naturalmente, oppure (come altre verso sud, a destra dell'attuale facciata di S. Maria degli Angeli) cadute sotto il piccone demolitore. Ma l'insieme della gigantesca facciata, come quello che appariva dei più conservati e solenni e magnifici, era sopravvissuto ad ogni idea di demolizione e di diminuzione.

Quale fosse nel primo cinquecento è dimostrato da diverse stampe, tra le quali ci piace indicare un'incisione che il Lanciani crede edita dal Lufreri (1); e, meglio ancora, da uno schizzo *misurato* e dubitosamente assegnato nella Galleria

(1) Fig. 1. — Cfr. Rodolfo Lanciani, *Storia degli Scavi di Roma*, II (Roma, 1903), pag. 149.

degli Uffizi a Giuliano da Sangallo (1). Lo stato del monumento, in quella fronte, era allora ancor tale da consentire ad un anonimo una facile e ragionevole ricostruzione grafica, come prova un secondo disegno che si conserva nella stessa Galleria (2).

Verso la metà del secolo XVIII da quella parte del cospicuo edificio erano precipitati molti marmi ornamentali e molti anche erano stati levati. Infatti più nessuna delle numerose colonne disposte in tre serie sovrapposte vedevasi al suo posto; e parecchi timpani delle nicchie, già adorne di statue, erano caduti urtando e spezzando cornici e mensole. Comunque, la grande facciata rimaneva, e, nel suo complesso, costituiva una maravigliosa *scenografia* che il genio di G. B. Piranesi arrivò appena ad eternare in una poderosa stampa (fig. 5). Non era più il monumento conservato come il Pantheon, ma non era nemmeno il monumento spoglio d'ogni sua traccia ornamentale, come le Terme di Caracalla che, nella loro spoerticata e nuda grandezza, sembrano piuttosto rupi che ruderi. L'occhio dell'artista e del dotto trovava quel che bastava per ricostruire anche mentalmente il gigante! E Michelangelo aveva rispettata quella fronte, orientando la chiesa di S. Maria degli Angeli da sud a nord come s'è visto nella precedente nostra memoria; e per due altri secoli ancora era stata rispettata sino a che Luigi Vanvitelli nel 1749 volle infranta la grande e secolare armonia delle nicchie e dei piloni, insinuandosi in essi con la sconcia mole del nuovo presbiterio e della nuova abside della chiesa. L'antica nicchia di mezzo fu rovinata del tutto e coperta; e le altre furono disgiunte così da perdere ogni effetto ed ogni chiarezza prospettica. Poi, esternamente, al presbiterio e all'abside cominciarono ad attaccarsi case, casupole, tettoie per magazzini e per lavanderie, soffocando tutto, mentre nelle vaste sale del resto del monumento si trovavano già montagne di carbone e di legname, osterie, stalle e peggio.

Sul gigante morto brulicò così il doloroso e ripugnante lavorio dei piccoli vermi!

Una stampa di Luigi Rossini del 1823 (fig. 6), mostra quante misere costruzioni s'addossassero già allora all'edificio del Vanvitelli e all'antica facciata descritta.

La stampa del Piranesi fu come il canto funebre destinato a celebrare una bellezza che nella sua integrità non si sarebbe mai più veduta. La stampa uscì intorno al 1770, nel secondo volume delle *Vedute di Roma*, e se si pensa al lungo tempo impiegato dall'artista nel preparare, disegnare e incidere le mirabili vedute si potrà indurre ch'ei ritrasse gli « avanzi superiori » delle Diocleziane poco prima che il Vanvitelli consumasse interamente il suo delitto ora non più redimibile che in parte.

Anzitutto è chiaro che oggi non è lecito pensare a demolire il presbiterio e l'abside ch'ei costrusse. Ma se anche alcuno ardisse abbattere, con gli affreschi del Daniel e d'Antonio Bicchierai, gli stucchi del Ludovisi, e rimuovere i grandi quadri del Domenichino e del Maratta, nulla più si verrebbe a scoprire, perocchè l'addizione del Vanvitelli valse l'intera ruina dell'antico nicchione di mezzo.

Còmpito quindi del restauratore è oggi di non toccare quella tanto discussa parte della chiesa e di liberare, invece, i prossimi avanzi originali delle Terme (figg. 7-12), dalle luride catapecchie aggrappate alle loro gambe.

E luride catapecchie sono in genere quelle che hanno invasa l'area della sala già a tre vôlte e a tre archi aperti, che fiancheggiava la piscina dal lato di mezzogiorno (vedi, nella pianta allegata, le lettere *A*, *B*, *C*, *D*). Restano d'essa gli al-

(1) Fig. 3. — Disegni di architettura, n. 1546 *recto*.
(2) Fig. 2. — Disegni di architettura, n. 1862.

tissimi muri a sud e ad ovest e parte ancora di quelli opposti, sì che le demolizioni varranno a liberarne e a precisarne l'àmbito e a mostrarne la forma e la gran-

Fig. 2. - Terme Diocleziane. — Ricostruzione grafica della facciata ad ovest della Piscina (da un disegno del sec. XVI nella Galleria degli Uffizi, a Firenze).

dezza. E luride catapecchie sono anche quelle che da *E* ad *F* e a *G* prospettano il primo nicchione rettangolare X. Appena una sala di qualche vastità è quella circo-

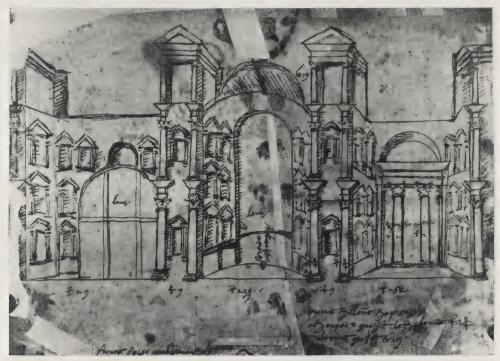



Fig. 3. — Terme Diocleziane. — Facciata ad ovest della Piscina (disegno attribuito a Giuliano da Sangallo nella Galleria degli Uffizi, a Firenze).

scritta da *F*, *G*, *H*, *I;* ma, come si sa, moderna e senza nessuna cosa d'arte che possa consigliarne il rispetto e distogliere da quella demolizione che, conducendo a scoprire il secondo enorme nicchione (*L*) di forma semicircolare, ricco ancora di molte

ornamentazioni marmoree, metterà in grado di collegare il giro del Museo Nazionale, con quello di tutto il lato sud del monumento: al che basterà rimettere in comunicazione fra di loro le sale *M*, *N*, *O*, *P*, *Q*, *R*, *S*, subito che venga consentito dalle espropriazioni autorizzate dalla legge dell'11 luglio 1907.

Il nicchione *L* e la sala *M*, pressochè rimasta intatta, appartengono ora alla chiesa di S. Maria degli Angeli; ma oltre che restano separati dalle parti d'essa consacrate al culto, si mostrano oggi: la sala convertita in negletto e scomposto magazzino, e il nicchione in un cortiletto umido, sicuro ospizio d'erbe, di rottami e di topi.

Nella pianta, le demolizioni, che consigliamo di fare e di far presto, oltre che

Fig. 4. — Ex-Monastero di S. Maria degli Angeli. — Chiostro della fine del sec. XVI.

dalle lettere *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *H*, *I*, sono indicate da un tratteggio. Così è facile vedere che il chiostro minore dell'ex-Monastero, verrà totalmente rispettato.

Già gli ambienti superiori di due lati d'esso sono tenuti dal Museo, il quale così potrà estendersi negli altri due occupando anche tutta la loggia inferiore adattatissima a contenere statue, sarcofagi e altri marmi (1). Per due ragioni, oltre che per quella di far posto al Museo in continuo incremento, il chiostro è da conservare: prima, perchè di bella architettura vignolesca dello scorcio, forse, del sec. XVI (fig. 4); secondo, perchè non copre alcuna parte del monumento primitivo, insistendo esso laddove anticamente era la conca della piscina. Il suo giardino allietato di fiori e di alberi sarà un altro luogo di riposo pei visitatori che sentono ad ora ad ora

(1) La prima occupazione delle Terme e la prima sistemazione del Museo si dovettero, intorno al 1890, all'azione tenace e convinta di Felice Barnabei.

FIG. 5. — G. B. PIRANESI. — **Terme Diocleziane « Avanzi superiori ».**

Fig. 6. — **Terme Diocleziane.** – Gli « **Avanzi superiori** » nel 1823
(da una stampa di Luigi Rossini).

Fig. 7. — Terme Diocleziane « Avanzi superiori » — Veduta generale.

Fig. 8. — **Terme Diocleziane « Avanzi superiori »** — Veduta generale.

Fig. 9. — **Terme Diocleziane « Avanzi superiori »** — Nicchione rettangolare a sud.
(Pianta, lett. X).

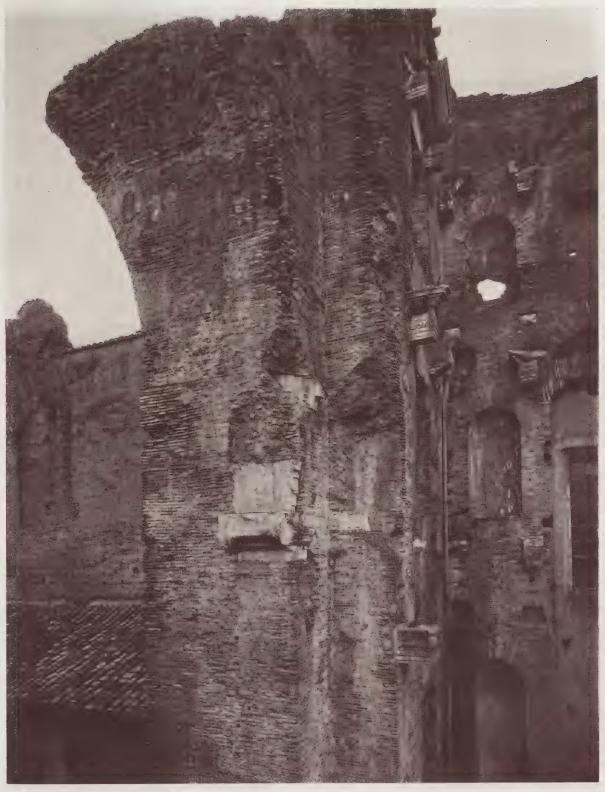



Fig. 10. — **Terme Diocleziane « Avanzi superiori »** — Particolare del nicchione rettangolare a sud.
(Pianta, lett. A-D e X).

FIG. 11. - **Terme Diocleziane « Avanzi superiori »** -- Nicchione semicircolare a nord. (Pianta, lett. AA).

FIG. 12. — **Terme Diocleziane « Avanzi superiori »** — Nicchione rettangolare a nord. (Pianta, lett. Y).

il bisogno di raccogliersi in pace e riunire le idee tra le impressioni che una folla di oggetti d'arte desta sempre in chi li contempla con qualche intensità o curiosità.

La parte delle Terme a nord, quella cioè che sorge verso via Cernaia, non avrà altrettanto sollecita sistemazione come l'opposta. Ma sin d'ora è da prevedere che si dovranno redimere le grandi sale *T*, *BB* e *CC* (di cui restano i muri perimetrali), occupate oggi dal *Convitto femminile Vittoria Colonna* e dal-l'*Istituto Superiore di Magistero femminile*, nonchè quella *EE*, benissimo conservata, con l'avanzo vicino *DD*, dove ora si trova la Palestra della *Scuola normale ginnastica*. Finalmente le sale *U*, *V* e *Z* potranno esser facilmente liberate dagli utensili della Nettezza Urbana, e si potrà allora, aprendo una porta nella sala Z, comunicare con l'antico nicchione esterno *AA* (fig. 11), bastando, per includere questo nella parte monumentale, separarlo con una cancellata dal cortiletto della sagrestia di S. Maria degli Angeli.

Questo nostro progetto di sistemazione non presenta difficoltà di sorta, poichè tutto, in quel monumento, si designa chiaro e distinto, anche a dimostrare che il solo danno, per molto irreparabile, è quello arrecatogli nel 1749 dal Vanvitelli.

Crescerà poi, ancora, la sua bellezza artistica, tostochè si discenda con lo scavo, in tutti gli ambienti, al piano primitivo, e gli enormi archi siano riaperti, così da rinnovare, specialmente all' esterno, la vecchia pittoresca alternativa di membra e di vani, di luci e di ombre, scomparse quando tutto si chiuse con muri e steccati per utilizzare ogni sala agli usi, indegni per quel luogo, che abbiamo ricordato. Una cosa però sarà da mantenere, anzi da riprodurre e da estendere: la copertura rustica a grandi travi, stesa laddove le volte sono dirute o forate. Mentre sarebbe stolto pensare a ricostruirle, quella rozza copertura si sposa così bene al greve e poderoso rudero da parerla immaginata dal *terribile* cervello di Giov. Battista Piranesi, il quale, nelle vedute di Roma, ogni forma antica e nuova, ricca e povera, seppe mirabilmente fondere in un solo sentimento di magnificenza scenografica.

Così, nell'insieme, l'edificio apparirà come uno de' più cospicui di Roma, riunendo in un gruppo solo i giganteschi avanzi dell'opera di Diocleziano, la superba chiesa di Michelangelo e, nei magnifici chiostri e nelle sale circostanti, il Museo Nazionale, al cui splendore ha proprio in questi giorni portato tanto incremento, con la sua bellezza, la « Fanciulla d'Anzio ».

CORRADO RICCI.

LOCRI EPIZEFIRI.

RESOCONTO SULLA TERZA CAMPAGNA DI SCAVI LOCRESI.

(aprile-giugno 1908) (1).

I. — Preliminari.

DUE circostanze si deve se il Governo italiano è stato indotto a riprendere, dopo 17 anni, gli scavi di Locri, i quali dovrebbero essere il preludio ad una progressiva e sistematica esplorazione di tutta la regione dei Brettii, così ricca di insigni città, e non di meno sin qui così negletta.

Il prof. Fed. von Duhn dell'Università di Heidelberg, assicuratosi dal Governo badese e da generosi amici dell' arte un fondo di quasi 100 mila marchi, aveva chiesto al nostro Governo la concessione per gli scavi di Cotrone e di Locri, che sarebbero stati vigilati da delegati italiani, e poscia illustrati da dotti tedeschi ed eventualmente anche italiani. Dopo lunghe trattative la nostra Commissione Centrale fu di avviso che non si dovesse accordare tale concessione e che il Governo italiano assumesse la graduale esecuzione di codesti scavi, della cui direzione volle il Ministro Rava poco dopo onorarmi.

Quasi contemporaneamente (primavera del 1907) agenti esteri cercavano di acquistare la raccolta di antichità locresi formata in Gerace dal cav. Domenico Candida, coll'intenzione evidente di farla emigrare dall'Italia. Ma le premure del Ministero ed il pronto intervento mio e del collega Quagliati fecero sì, che anche questa iattura venisse evitata. Ora la raccolta Candida, acquistata dallo Stato, è provvisoriamente deposta nel Museo di Taranto, in attesa di passare all'erigendo Museo Regionale di Reggio Calabria (2).

Per le ragioni qui esposte, il Ministro della Pubblica istruzione aveva posto in bilancio per il 1907-908 un primo adeguato fondo, destinato ad una iniziale campagna locrese; se nonchè il disastroso terremoto dell'ottobre 1907, che tanto fu-

(1) Le due prime campagne locresi, pure da me dirette, risalgono agli anni 1889-90 e 1890-91. Cfr. *Notizie*, 1890, pag. 248 e segg (ORSI), e *Roem. Mittheil*, 1890, pag. 161 e segg. (PETERSEN). È doveroso ricordare qui anche il nome dell'on. Gaetano Scaglione, che si adoperò molto per la ripresa degli scavi di Locri, e molto cooperò per eliminare le varie difficoltà sorte coi proprietari durante la terza campagna.

(2). Mentre io redigevo questa relazione preliminare, l'immane disastro del 28 dicembre 1908 venne a colpire una seconda volta le disgraziate regioni dello stretto. Malgrado tutto ciò, la costruzione del Museo Nazionale di Reggio potrà essere ritardata, ma non già dimenticata; lo impone la legge votata dal Parlamento ed i diritti storici di quella sventurata città; sarebbe delittuoso mancare a solenni promesse. Il Museo dovrà sorgere in terreno sicuro e con un tipo speciale di costruzione. Fino a tanto ciò avvenga, il Museo di Siracusa ospiterà pietosamente questi orfani dell'arte locrese e brettia.

nestò la Calabria orientale, e poi una fiera epidemia di vaiuolo, c' impedirono di attaccare il lavoro prima dell'aprile 1908.

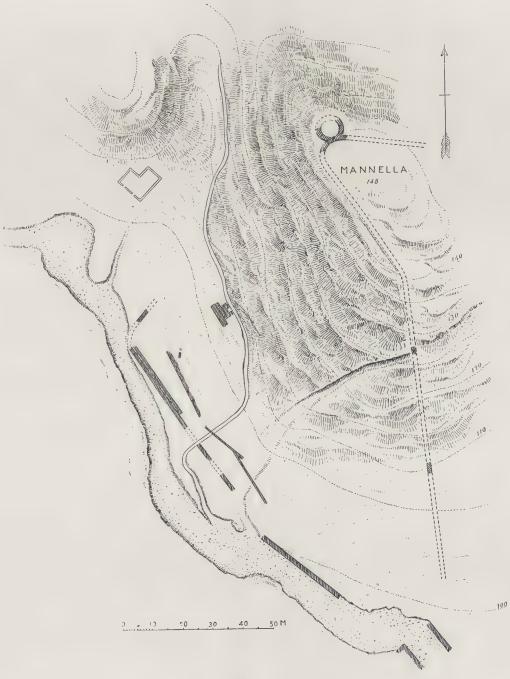



Fig. 1.

La raccolta Candida e le cortesi indicazioni del suo proprietario, ci additarono il sito, dove, con lieti auspici, avremmo potuto riprendere le esplorazioni locresi. Il sig. Candida era venuto formando da oltre un decennio una collezione di preziosi rottami di tavolette, di figurine e di vasi, che i villani scavavano sulla falda meridionale del colle Mannella; e colle terrecotte erano frammisti vari bronzetti,

rottami di vetri fenici, piccoli ossi ed avori lavorati, e persino qualche minuscolo oggettino d'oro. Si trattava ora di mettere un freno a queste devastazioni, troppo a lungo tollerate, e di imprendere la sistematica esplorazione del deposito per stabilirne il carattere e l'epoca.

Gli alti colli Castellacce, Abbadessa e Mannella, muniti tutti di opere non vaste ma poderose, in gran parte oggi distrutte, costituivano i perni della difesa frontale di Locri verso la montagna. Tra e l'uno l'altro di essi corrono angusti valloni, profondamente incassati, che s'insinuano nella città, aprendosi poi a mare. Quando pubblicherò il grande rilievo di Locri ad 1: 5000, si vedrà quanta cura avessero posto gli ingegneri militari a munire validamente queste bocche, ed a precluderne gli accessi, costruendo a cavaliere di esse delle acropoli, che, anche girate e bloccate, erano in grado di opporre salda resistenza e di minacciare alle spalle un corpo, che di sorpresa si fosse insinuato nella città. Ma oltre che di opere militari anche di opere idrauliche furono muniti questi valloni, perchè un altro pericoloso e costante nemico della città erano le alluvioni.

Per l'integrità di Locri era suprema necessità, regolare e disciplinare il deflusso delle acque dei torrentelli, calmi la maggior parte dell'anno, ma impetuosissimi e minacciosi durante le lunghe pioggie autunnali.

Ed appunto nell'angusto defilé fra Castellacce e Mannella diciannove anni or sono il Petersen, lo Stefani ed io avevamo notato ragguardevoli avanzi di muraglioni, appoggiati al declive della Mannella, ed uno sbarramento, che doveva essere porta d'ingresso e ponte ad un tempo, servendo il gretto del torrente da strada in tempo di magra e siccità, di canale idrico in tempo di piena. Tali avanzi negli ultimi tempi avevano sofferto danni sensibilissimi. E proprio in quel sito, un po' messe allo scoperto dalle pioggie, e più dagli scavi abusivi, erano venute fuori le masse di rottami fittili passati nella raccolta Candida. Imponendosi il bisogno di chiarire il problema topografico ed archeologico ad un tempo, tutto lo sforzo in tre mesi di lavoro fu diretto su quel punto; i risultati, soddisfacenti, ci diedero la scoperta di un *temenos* con immenso materiale, non meno che il nome della divinità a cui esso era sacro.

Le due vette dell'Abbadessa e della Mannella segnano m. 150 e 148, ed il vallone del fondo interposto si può quotare a m. 95; molto erti i declivi dei due colli, ma quello occidentale della Mannella si adagia col piede su di una scarpata larga e dolcemente inclinata fino al margine del torrente che scorre incassato. In questa terrazza a scarpa si stendeva, racchiuso fra muraglioni, l'immenso deposito, certamente sacro, che venne da noi in gran parte, se non fino all'esaurimento, esplorato. La piantina generale che allego a fig. 1, servirà a meglio chiarire l'esposizione che segue.

II. — **Il muro-argine ed il muro-briglia.**

Lungo il letto del torrente, non gran fatto cambiato dall'antico, svolgesi un muraglione, in buona parte messo allo scoperto dai nostri scavi; la sua lunghezza frontale è di circa m. 110; l'andamento, rettilineo nel primo tratto, forma poi un angolo ottuso molto aperto; nè sappiamo, ma è assai probabile, se esso legasse collo sbarramento (porta-ponte), le cui testate si osservano più a valle. Brani rilevanti di codesto muro-argine vennero rovesciati dalle masse di sabbia melmosa scaricate alle sue spalle dal rigagnoletto discendente dalla Mannella, a cui devesi il cono di deiezione visibilissimo nella pianta. Alla estremità nord-ovest il muro fa

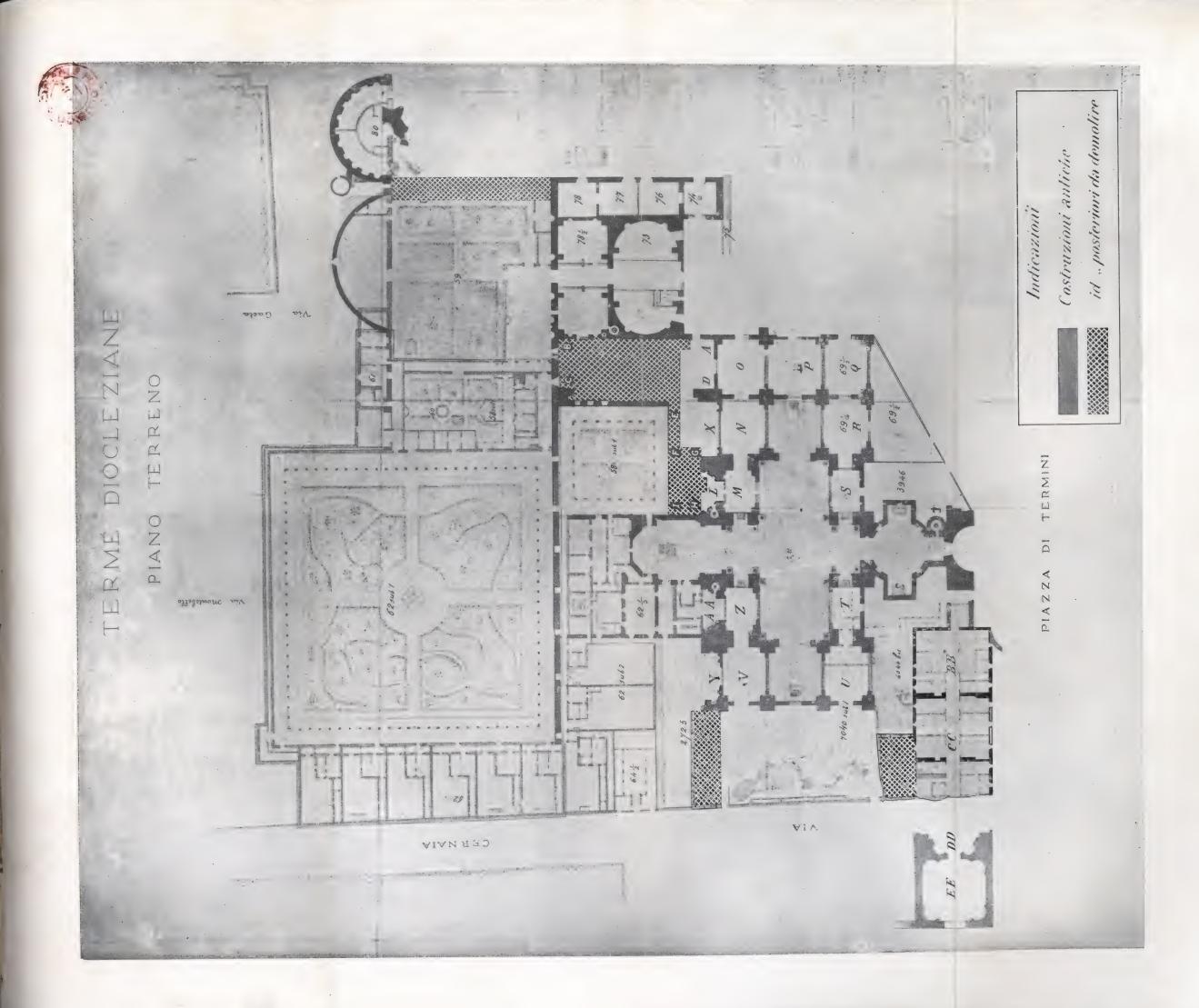
TERME DIOCLEZIANE
PIANO TERRENO
Via Montebello
Via Gaeta
CERNAIA
VIA
PIAZZA DI TERMINI
Indicazioni
Costruzioni antiche
id. „ posteriori da demolire

un violento gomito, e, diminuendo di spessore, lascia il torrente, insinuandosi nel vivo della terrazza a scarpa, dando l'impressione che, arrampicandosi lungo l'erta del colle, esso mirasse a raggiungere la torre circolare della Mannella, o per lo meno si arrestasse al piede della ripida fiancata, dove l'asprezza del terreno rendeva inutile la difesa artificiale; però ripetuti e profondi saggi da questo lato non diedero muro in posto, ma soltanto massi scavalcati e tracce di fabbriche minori. Non vi ha dubbio però che in origine non vi fosse un raccordo fra il torrente ed il fianco principale del colle, per sbarrare a N. il *temenos,* appoggiandosi all'altro furioso rigagnolo che precipita a ponente della Mannella. Così si delinea una lunga area trapezia racchiusa fra due torrenti ed il saliente del colle, protetta nella sua

Fig. 2.

fronte esterna da un poderoso muraglione, per buon tratto a doppia fodera, ed in qualche punto munito anche di una scarpa, rivolta a meglio assicurarne le fondamenta.

Ma non basta; dietro il primo muraglione, ed a distanza varia da m. 4 a 7, mettemmo a vista un secondo muraglione analogo al primo per struttura, non per andamento; questo in fatto procede a linea spezzata, formando due angoli molto aperti, per modo che esso non pare costruito tutto di un getto, su di un piano prestabilito, ma a spezzoni ed in momenti successivi, sebbene cronologicamente non gran fatto discosti. Il carattere speciale di queste due opere risalta a luce meridiana. Mentre il muro esterno, poderoso ed alto, era un muro-argine e ad un tempo un muro militare di difesa, il secondo costituiva una sostruzione, una briglia, o, come dicevano i Greci, un ἀνάλημμα « contra montis labem », per servire di rincalzo al primo, il quale altrimenti, insidiato nelle fondamenta dal torrente, aggravato alle spalle dalla massa enorme delle sabbie pregne d'acqua nella stagione pluviale, avrebbe finito per cedere e sfasciarsi. A chi conosce la struttura dei colli locresi, che sotto le

pioggie violente, e se non infrenati da vegetazione intensa, si decompongono e dilamano, chiara risulterà la funzione di *ἀνάλημμα* di questo muro; ed una riconferma si ha nella pancia assai pronunciata e negli strapiombi formatisi in buon tratto di esso sotto la enorme spinta della terra imbevuta dell'acqua che scola dal colle. Era appunto questa imbibizione del sotto suolo che rendeva grave e permanente il pericolo, contro il quale gli ingegneri locresi costantemente lottarono, escogitando tutte le risorse suggerite dalla pratica di allora, le quali valsero ad arrestare per lunghi secoli il franamento del colle, e l'ostruzione del torrente; se questa in fatto fosse avvenuta, avrebbe generato un vero disastro anche per buona parte della città media e bassa.

Tecnica dei muri. — I muraglioni, tanto quello di argine e difesa, come quello di arresto alla frana, sono costruiti colle migliori norme della tecnica dei buoni tempi greci. Vero è che il materiale locrese non è di ottima qualità, mancando sul luogo le roccie dure e compatte; la pietra adoperata è quella che oggi ancora, con dizione prettamente latina, i neo-locresi chiamano « petra mollis », una arenaria a grana fina, compatta, ma non dura, la quale esposta alle intemperie ed all'acqua corrente si decompone e si logora come una tavoletta di sapone allo sfregamento delle mani. Ed il secolare contatto coll'acqua del torrente ha di tanto ridotta la superficie frontale di taluni tratti del muro, da portare lo spessore dei massi alla metà e anche ad un quarto.

I muraglioni costrutti ad assise di punta e di taglio, conservate in numero di sei a dieci, scendevano profondi sino ad incontrare le sabbie geologiche vergini e compatte. Il muro esterno, a doppio paramento, ha una larghezza media di m. 2.45, ed una altezza massima di 6.75, quello interno, più sottile di circa la metà e meno alto, ha le fondazioni foggiate, nelle infime cinque assise, a gradinata, per meglio reggere alla spinta del monte retrostante. La fotografia a fig. 2 ci mostra l'aspetto del muro interno.

III. — **L'edicola tesauraria.**

L'area trapezia o triangolare, chiusa e protetta contro il torrente come contro un nemico, appoggiata e raccordata al sistema difensivo locrese, non poteva avere che un carattere ed una destinazione ieratica, era cioè un *τέμενος*. Chiaramente lo affermano le centinaia e centinaia di frammenti raccolti negli scavi abusivi ed in quelli ufficiali. Dopo le prime settimane di lavoro mi ero posto il quesito, se ed in quale punto esistesse un santuario, e di quale tipo esso fosse. Attesa la singolarità del luogo, nel fondo di una gola, l'angustia dello spazio, e l'inclinazione del terreno, io fui tratto ad escludere *a priori* l'esistenza di un grande tempio a peristilio. Per il quale nemmeno l'angusta vetta della Mannella, invano esplorata, offriva spazio bastante. Avevo però notati sparsi lungo il letto del torrente e del suo piccolo affluente taluni grandi massi lavorati, diversi per qualità da quelli dei muraglioni, in quanto erano di arenaria conchiglifera durissima. Vi doveva dunque essere un altro edifizio, e di questo finalmente, mediante numerose trincee di prova, scoprii i miseri avanzi nel punto indicato in pianta, proprio al piede dell'erto saliente della Mannella. Iniziato tardo lo scavo di questo rudere, non si potè condurlo a termine, anche perchè, addentrandosi esso nella massa sabbiosa del monte, si devono escogitare mezzi di protezione, pei quali mancavano i fondi nel decorso esercizio. Rimandando alla campagna del 1909 la totale esumazione del rudere, brevemente descrivo quel tanto che di esso si è ora scoperto (veggasi la pianta a fig. 3).

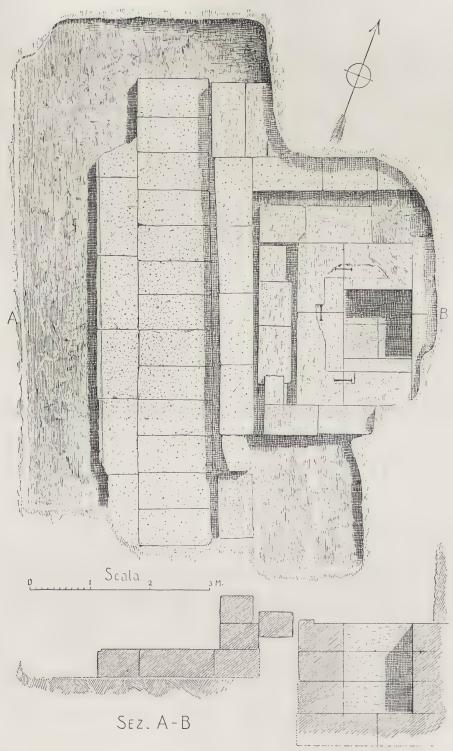



Fig. 3.

Il piccolo edificio si sviluppa attorno ad una fossa quadra (m. 1,12 × 1,49 prof.), formata di tre assise di pezzi di magnifico, candido e compatto calcare, tipo Siracusa, di taglio e commessura perfetti; la filata superiore aveva i massi legati con chiavi a doppio T, profondamente impiombate; ma tanto il ferro come il piombo erano stati in antico strappati. Aggiungasi che il contorno della bocca offre un largo incasso, accuratamente eseguito, come per innestarvi un chiusino in legno od in pietra. Questa fossa o pozzetto centrale era contorniato da un doppio muro a blocchi messi di punta, di duro calcare conchiglifero, mentre la fronte ovest è rafforzata da altri due filari di *petra mollis*. Era questa una camera di sicurezza colla sua favissa, costrutta colla maggiore solidità. Anche l'impiego di tre diverse qualità di pietra, quella del pozzo delicata, la media straordinariamente dura e resistente al piccone, quasi a corazzare contro possibili attentati la favissa, in fine quella esterna in pietra ordinaria, destinata a rincalzo del piccolo edifizio, denotano le cure grandissime poste a garantirne la solidità e la resistenza. Dobbiamo per tanto quì vedere una cassa forte, o favissa, capace di sfidare qualunque offesa, qualunque attentato. Disgraziatamente nulla conosciamo dell'alzata dell'edicola, la quale era certamente decorata, come si desume da un frammento a giragli e palmette, costituenti una specie di *anthemion* di ottima epoca; questo, al paro delle chiavi a doppio T e dei massi in calcare tipo Siracusa, ricorda la decorazione e la tecnica del grande tempio alla marina. Nell'area del piccolo edificio si raccolse un antefissa fittile con maschera muliebre di arte progredita, che è lecito credere appartenesse alla copertura; quando anche si volesse portare al principio del secolo IV tale maschera, non si esclude che l'edicola possa assegnarsi alla seconda metà del V. Precorrendo i risultati emergenti dall'esame dell'enorme materiale della gran fossa, io sono di avviso che la formazione del grande scarico e la costruzione dell' edicola coincidano cronologicamente; e spiego, e concilio nel modo seguente questi due dati. Verso la seconda metà del secolo V si compirono in questo sito grandiosi lavori di arginatura, di imbrigliamento e di difesa. Quivi, come a Bitalemi presso Gela, esisteva un antichissimo sacro *temenos*, forse senza vero santuario (la assoluta mancanza di terrecotte architettoniche sembra decisiva a tale riguardo), nel cui recinto (non sappiamo se vi si esercitasse un culto aniconico) si eran venuti accumulando gli *ex voto* di circa due secoli. Di tutto ciò si fece un repulisti generale, e traendo partito della immensa fossa ad intercapedine aperta fra il muro-argine ed il muro-briglia, essi vennero prima spezzati e poi gettati nella voragine, che per 23 secoli serbò gelosamente il sacro deposito. Non altrimenti avvenne colla famosa colmata sull'Acropoli di Atene. In pari tempo si edificava con tutte le norme dell'arte nuova una edicola, che non sappiamo se contenesse un εἰκὼν λατρείας, oppure il solo tesoro.

Fig. 4.

È questo il punto controverso ed oscuro, che gli scavi attuali non hanno chiarito e che speriamo trovi soluzione nella futura campagna. Se la datazione approssimativa dell'edificio è giusta, si deve spiegare la ragione, perchè coll'erezione di esso scompaiono gli *anathemata*, i quali appunto, cronologicamente non scendono oltre la seconda metà del secolo V. Forse che quelli posteriori a tale data andarono a finire altrove? Oppure cessò l'uso di presentare migliaia di piccoli ed umili ricordi, sostituiti da offerte collettive di vero pregio intrinseco ed artistico, che in determinate epoche venivano riposte nel tesoro? Analogo è il fatto che si avverte sull' Acropoli di Atene, dove la colmata persiana ci ha restituito l'insieme di gran lunga più ricco che si conosca di *ex voto* anteriori al 480. Dopo di tale epoca presso che nulla ci è pervenuto, malgrado che il culto di Atena durasse sul sacro colle parecchi secoli ancora. Certo si è che colla metà circa del sec. V interviene una rivoluzione nelle forme del culto, che l'arte e la civiltà progredienti semplificano, nobilitano ed elevano. Alle masse di piccole terrecotte si sostituiscono opere meno numerose, ma di mole e pregio maggiori; alla vile creta il marmo ed i metalli preziosi. Questo fenomeno si osserva nello stesso culto cristiano, in ordine di

FIG 5.

FIG. 6.

tempo e più di ambiente; nel mezzogiorno i santuari rurali esercitano ancora oggi un culto quasi idolatrico e s'ingombrano di paccotiglia d'ogni maniera; nel settentrione invece si svolge un culto radicalmente diverso, che si estrinseca, oltre che nelle forme rituali, con opere di vera e talvolta squisita arte. Pare che in Atene l'arte di Fidia segni un periodo di rivoluzione. Ma per Locri questa controversia rimane insoluta, e forse gli scavi dell'avvenire la chiariranno.

Dalla seconda metà del sec. V in poi le vicende del santuario ci sfuggono; pare che l'edicola colla favissa abbia subito diversi saccheggi, ed infine sia stata distrutta ai tempi romani; lo proverebbe un piccolo peculio di monete romane di

Fig. 7.

argento (3 Domiziano, 1 Adriano, 1 Antonino Pio, 1 Faustina) rinvenuto sotto uno dei grandi massi, perduto da chi lo capovolse. Come la Siracusa romana era rientrata in Ortygia, così la Locri romana dopo le guerre puniche si raccolse giù al mare, nella breve piana di Marazà; e la popolazione assai ridotta di numero, di forze, e di mentalità non aveva scrupolo di manomettere per i propri bisogni gli edifici del suo glorioso passato. Altri saccheggi intervennero certamente nell'alto medioevo, e sopratutto per opera dei Saraceni e dei fondatori dell'alta e sicura Gerace, che dalle ruine di Locri trassero ogni maniera di marmi e di pietre scolte, sopratutto per decorare la cattedrale. Nell'ultimo mezzo secolo i casolari sorti in gran numero dentro e dintorno l'antica Locri vennero su in buona parte a spese dei ruderi e delle mura antiche, ed è così che in quelli circostanti alla Mannella io ho riconosciuto pietrame e persino qualche frammento marmoreo tratto dall'edicola. Le cui reliquie ben si capisce come sieno state ridotte a sì misere condizioni.

IV. — **Il grande deposito.**

L'amplissima intercapedine fra il muro-argine ed il muro-briglia, larga da un minimo di m. 5 ad un massimo di 7 1|2, racchiudeva un enorme scarico di terrecotte ed altro. Dopo gli scavi di orientamento, eseguiti nella prima settimana, si riconobbe la necessità di esplorare tutto questo grande fosso, dove già i precedenti visitatori avevano saltuariamente frugato, attingendo il meglio del materiale passato nella raccolta Candida ed altrove. La superficie venne per ciò divisa in tanti lotti, ognuno dei quali fu esplorato, levando i successivi banchi di terra e sabbia, ed

Fig. 8.

arrivando sino al suolo vergine, inclinato da monte e valle, sul quale erano fondati i due muraglioni, e che appariva alla profondità oscillante di m. 4,90 a 6,50, ed in qualche punto sino a m. 6,75. In questa relazione preliminare io non mi diffonderò sui particolari dello scavo e delle stratificazioni, che verranno illustrati da numerosi grafici nella relazione definitiva sugli scavi di Locri.

Cominciando dall'alto, fino a m. 2–2 1|4, il terreno era, si può dire, sterile di materiale archeologico; poi cominciava uno strato di rottami di vasi, a cui seguiva quello coi frammenti delle tavolette; veniva da ultimo un fitto banco di figurine e di vasi di ogni maniera. Questa la distribuzione di massima; ma non è a dire, che essa segnasse una norma assoluta e costante; si notò però sempre che la massa delle tavolette era in alto, quella delle figure e del vasellame in basso. Nè è a dire con ciò, che frammenti di vasi non si trovassero dovunque, come ho estratto frammenti di tavolette fin dagli strati più profondi, accanto ai massi di infima fondazione del muro-argine.

Intanto i fatti, che dopo due mesi di accurate osservazioni quotidiane riteniamo come accertati, sono i seguenti:

Fig. 9.

1) Il deposito contiene i più disparati materiali, a gran prevalenza fittili (non mancano però, sebbene in piccolo numero, i rottami di vetro, bronzo, osso ed avorio), che abbracciano circa due secoli, cioè 1[2 VII a 1[2 V a. C.

Fig. 10.

2) Codesti materiali non si trovano stratificati in ordine cronologico, per modo che il materiale più arcaico si trovi sul fondo, e quello più recente in alto;

ma confusi senza ordine, per modo, che talvolta a contatto del vergine ho segnalato frammenti di stile rossobello (i più recenti di tutta la serie vascolare) e parecchi metri più sopra, nello stesso taglio, frammenti corinzii.

3) Questo dimostra che il deposito non si formò per strati e momenti successivi, ma fu costituito in una sola volta, scaricando nella voragine l'immenso materiale fittile, adunato durante due e più secoli nel santuario. Circostanza peculiare, da non trascurare, è questa; che il vasellame e le terrecotte, e sopratutto i grandi oggetti, e persino i piccoli balsamari vitrei, vennero fatti in pezzi prima di venire scaricati nel vuoto. Si voleva con ciò impedire, che gli oggetti di pregio venissero riesumati ed usati; invece come « res sacra » essi dovevano rimanere, e per lunghi secoli rimasero, suggellati nelle viscere della terra, donde rivedono la luce solo per opera e virtù del piccone archeologico. Questa constatazione è già stata fatta in molti altri depositi di *ex voto* greco-arcaici.

Fig. 11.

*
* *

Dovendo ora descrivere in modo riassuntivo e rapido il materiale raccolto, devo premettere una riserva; oggi ancora mentre scrivo (novembre 1908) procede lentamente, e durerà a lungo, il delicato lavoro di pulimento e restauro delle migliaia di frammenti raccolti; e solo quando tale opera sarà ultimata, ci verrà consentito di dare un giudizio definitivo sul sog-

Fig. 12.

getto, stile e cronologia di essi. Nè sappiamo, se frammenti, ora deposti a Taranto, attaccheranno coi nostri; solo allora che questi due bei gruppi di materiale locrese

troveranno la loro sede naturale e definitiva nel Museo Nazionale di Reggio, si tenteranno questi avvicinamenti, colla speranza di inattesi risultati. Con questa riserva procedo alla descrizione per materia e per tipi.

V. — Imagini fittili.

In numero rilevante sparse ovunque le maschere di tutte le dimensioni, da piccoli esemplari di cm. 10, fino ad altri colossali, che diventano busti piatti per l'aggiunta del torace e delle mani ripiegate, di cui una sorreggente un fiore; si può calcolare che questi toccassero l'altezza di cm. 70 e più. Numerosi ma fatti di cattiva argilla, nessuno potè essere ricomposto; è però sicura la restituzione del tipo dalle singole parti superstiti.

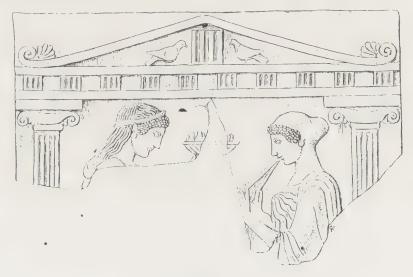



Fig. 13.

Un'altra categoria, che rappresenta sin qui una specialità locrese, sono le statuette muliebri col torace a leggio, ed il corpo inferiore, che assai si richiama alla Hera di Samos, tubiforme o campanato. Gli esemplari alti da cm. 40 a 50 sono sempre spezzati alla strozzatura della vita, ed a contare dei resti delle teste, deformate e mutile, e per la maggior parte non raccolte, non dico esagerazioni, facendoli ammontare ad oltre due centinaia. Era dunque una divinità che in Locri aveva culto speciale; prova ne sia che della stessa molti esemplari si scopersero anche nel grande deposito presso il tempio di Marazà, da me esplorato, il cui materiale inedito giace in gran parte nel Museo di Napoli, con alcuni campioni in quello di Reggio (1). Lo stesso tipo di divinità, ma assai più raro, si ha anche seduto; ma in tal caso il corpo inferiore di cilindrico diventa quadro, anzi quasi piramidato, per l'adattamento delle vesti attorno le gambe del trono; anche codesti esemplari sono di grandi dimensioni, e le mani stanno per lo più piegate sulle ginocchia.

(1) Quesro tipo di terracotta vedesi riprodotto presso V. Spinazzola, *Di alcune antichità e dell'ordinamento del Museo di Reggio*, fig. 2.

Numerosa e svariata nei tipi la famiglia delle imaginette muliebri minori, con atteggiamenti, costumi e simboli assai diversi. Senza il corredo di riproduzioni fotografiche o di disegni è inutile qualsiasi descrizione; dirò tuttavia che abbiamo il costume ionico, come quello dorico, talvolta resi con ricchezza di particolari e di dettagli; i simboli e gli oggetti portati nelle mani sono fiori, frutta, ciambelle. Tra le centinaia di frammenti di figurine e di teste non posso dimenticare un meraviglioso gioiello della piccola coroplastica, cioè una testolina muliebre a tutto tondo, alta cm. 6, di un tipo che direi peloponnesiaco, colla chioma tutta attorta a risalto intorno alla calotta craniale piatta. Alla nobile e raccolta espressione conferiscono un ineffabile senso di vita abbondanti avanzi dello smalto, vero smalto, bianco delle carni, e quello dell'oro in foglietta applicato alla chioma frontale, mentre il resto è dipinto in rosso. Questo squisito frammento fu raccolto negli strati più profondi.

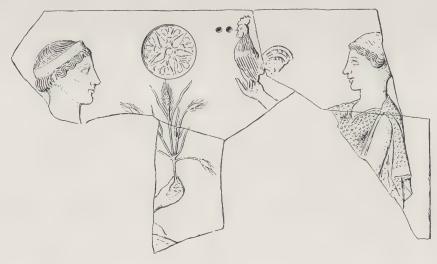



Fig. 14.

Sono una strana apparizione nel mondo della coroplastica alcuni pochi corpi muliebri acefali, completamente nudi, colle poppe verginali irte, che non lasciano dubbio sul sesso; ai quali vanno aggiunti, altra rarità, pochissimi frammenti virili, del paro nudi, da richiamare alla serie dei così detti tipi efebici od apollinei.

Anche gli animali non sono infrequenti fra le masse di terrecotte del vallone Abbadessa. Primeggiano fra essi delle grandi figure a tutto tondo di Sirene, a corpo di uccello con testa muliebre sormontata da bocchino, per guisa da dare un vaso configurato; i maggiori esemplari misurano cm. 27 × 27, ed altri sono molto più piccoli e massicci. Nel culto esercitato al santuario della Mannella il gallo rappresenta pure una parte cospicua; lo si vede con frequenza, graditissima offerta alle divinità effigiate sulle tavolette; qualche volta appare anche sorretto dalle statuine muliebri; e poi se ne hanno esemplari isolati piuttosto piccoli, di rado lavorati a tondo, quasi sempre a rilievo piatto, nei quali il coroplasta, come già i piccoli maestri nelle tazze, poneva tutte le sue cure nel rendere le piume, le penne e la superba coda. Taluni esemplari sono documenti di squisita arte animalistica. Altre figurazioni di uccelli, attesa la loro piccolezza e la incertezza delle forme, sono poco determinabili; si riconoscono colombe e papere. Non mancano teste di tori, e qualche rarissimo incompleto esemplare di bovidi. La testa di ariete viene

qualche volta adibita a vaso configurato. Aggiungasi qualche corno fittile, rari esemplari di frutta, vaghissimi bottoni di loto ravvivati dal colore, e delle grossa ova fittili imitanti quelle di struzzo, la cui effettiva presenza ci è attestata da più di

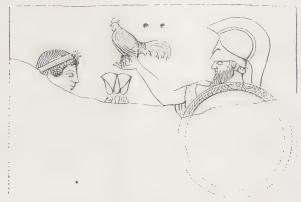



Fig. 15.

un frammento. Unico del genere, per il quale non mi soccorrono esempi, l'alta base cilindrica o meglio strombata di un bacino (fig. 4), incoronata al sommoscapo di tre figure arcaiche a mezzo tondo, acefale, che si rincorrono ginocchio a terra: colla

Fig. 16.

sua decorazione circolare essa richiama la nota base della colonna del tempio d'Efeso, ed il *polos* della Cariatide nel tesoro dei Cnidii a Delfo.

Questa rapida sintesi non porge altro che una pallida idea delle copiose e svariate terrecotte figurate, che meglio saranno note, quando se ne darà il catalogo completo illustrato.

VI. — Tavolette fittili.

Ma il più brillante frutto della campagna locrese del 1908 è dato dalla massa di frammenti di tavolette a delicatissimo rilievo, delle quali da mezzo secolo si conoscevano alcuni eccellenti campioni (1). Alla squisita bellezza di questi rilievi, da collocare fra i migliori prodotti della coroplastica antica, si aggiunge ora finalmente la tanto desiderata conoscenza della loro origine locrese non solo, ma della località e dello strato archeologico preciso.

Una illustrazione dei medesimi completa ed esauriente sotto i tre punti di vista della tecnica, dell'arte e dei soggetti, esige di per se sola, attesa la necessità di

FIG. 17.

comprendervi il ricchissimo materiale ora in Taranto, un intero volume. Rimandando a miglior tempo tale lavoro, reputo utile esporre qui in rapida sintesi una rassegna generale dei tipi, con brevi osservazioni sulla tecnica e sullo stile.

Dirò anzitutto, che noi, meno fortunati degli scavatori di frodo, non potemmo ricuperare verun esemplare intero, e nemmeno ricomponibile al completo; tutte le tavolette erano in pezzi, talvolta in minuti frammenti, perchè già spezzate prima di lanciarle nella fossa, ed ulteriormente danneggiate cadendo in questa; i pezzi raccolti ammontano a parecchie centinaia ed oltrepassano forse le due migliaia. Con un lavoro infinitamente paziente di aggruppamento e di avvicinamento, l'abile

(1) *Annali dell'Istituto*, 1847, pag. 188; *Bullettino arch. napoletano*, VI, pag. 93; OVERBECK, *Kunstmythologie*, II, 4, pag. 592. Dopo le ricche serie provvisoriamente conservate a Taranto e Siracusa, vengono quelle assai più modeste del British Museum e del Gabinetto archeologico dell'Università di Heidelberg; anche il Museo di Napoli possiede alcuni pezzi.

disegnatore del Museo sig. R. Carta ha fatto il miracolo di rimetterne su quasi per intero una mezza dozzina, e di ricomporre parecchi altri grandi e buoni frammenti. Le dimensioni dei quadretti oscillano da cm. 26 × 22 a 26 1/2 × 24 1/2, con uno spessore di mm. 5 ad 8. Taluni hanno in alto ed in basso, oppure in alto od in basso, una fascia di incorniciatura; in altri un tenue filetto segna tutto attorno un riquadro. Fori di sospensione uno, o due, sempre al centro in alto. Buona, talvolta ottima, la creta, ma non altrettanto la cottura, sovente scadente.

Fig. 18.

Tutte le tavolette sono ottenute a stampo (πρόστυπα), ed i ritocchi vi sono vari e sobri; la freschezza delle positive (ἔκτυπα) così ottenute è molto varia, perocchè, essendo copiose le tirature da una stessa matrice, questa finiva talvolta per essere stanca. Delle matrici originali non il più piccolo frammento, il che denota, che se le officine erano in Locri (lo dice la creta indigena), non erano però sul sito del sacro deposito; e sarebbe gran ventura scoprire, come ad Arezzo, le officine e le fornaci colle forme, il che ci metterebbe in grado di decidere, se queste sieno state tutte od in parte elaborate a Locri, od in parte importate.

Tutto il merito artistico era dovuto ai creatori del rilievo originale, da cui venivano poi cavate le forme. I modellatori di questi tipi, comecchè lavorassero in piccola scala, erano dei veri e finissimi artisti; dai loro originali, sottoposti a cottura e ridotti di un decimo, si cavavano le negative, esse pure diminuite di un altro decimo nella rispettiva cottura. Di codesti prototipi a mano libera, gelosamente custoditi, delle corrispondenti matrici nessuna traccia è a noi pervenuta. Essi erano dovuti a valenti artisti ionici della creta, nè sarebbe troppo azzardata la domanda, se per avventura le forme, od alcune delle forme, non sieno state importate dall'Ionia. Il valore degli autori risalta dalla bontà dell'anatomia, dalla ricchezza e flessuosità dei panneggi, dalla vigoria dei vari nudi maschili in contrasto colla grazia delicata delle figure muliebri, dall'impeto delle movenze, dalla calma solenne e grave delle pose ieratiche; e se qualche deficenza si avverte, essa sta in taluni particolari delle prospettive e dei piani. Nè solo uno, ma parecchi, forse una famiglia di artisti fu quella, dalle cui mani uscirono i prototipi dei nostri πίνακες; solo davanti agli originali o ad ottime fotografie è avvertibile il tocco diverso della stecca coroplastica, e delle mani che lavoravano a tali opere; in alcune in fatto il

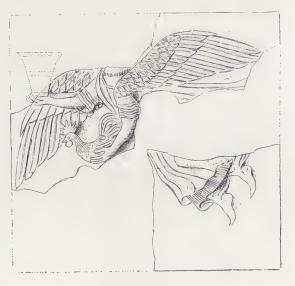



Fig. 19.

rilievo è tenue e sfumato, in altre vigoroso e vibrante; nè parmi da escludere l'uso di punzoncini mobili in taluni dettagli minuscoli e secondari.

Ma le tavolette guadagnavano a mille doppi in vivacità ed efficacia mediante l'impiego della policromia, chè tutte erano dipinte a colori vivi e smaglianti. Lo sfondo dei quadri è in genere azzurro in quelli a figure umane, rosso in quelli a figure animali, bianche le carni muliebri, rosse le virili; talora bleu le barbe e castagne le chiome muliebri; rarissimi gli altri colori. Tracce di giallo nei mobili, verde annerito in elementi vegetali, ma dubbio; talvolta nelle chiome sovratocchi bianchi, nulla di oro. Tutti questi colori minerali (terre ed ocre) sono matti e di poca resistenza; non pertanto alcuni pezzi privilegiati, rivedendo dopo 24 secoli la luce, mostravano ancora vivissime le tinte, che rapidamente smorzavano.

Non potendo prevedere quando avverrà la pubblicazione definitiva di questo magnifico complesso, non ho voluto defraudare gli studiosi della conoscenza dei risultati di massima. Ed ho affidato al sig. R. Carta la composizione dei tipi che qui presento, accompagnati da descrizioni molto sommarie. Tale ricostituzione,

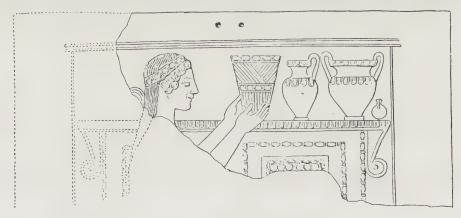



FIG. 20.

ottenuta accostando e sovrapponendo frammento a frammento, è esatta fino al millimetro; non la più piccola aggiunta o creazione arbitraria; tutto è tolto dal vero, e la più scrupolosa fedeltà ha presieduto alla ricostituzione grafica. Solo i punteggi, rarissimi, denotano le integrazioni sicure, e limitate a parti piccole e secondarie. Per alcuni tipi, soverchiamente lacunosi, ho preferito abbandonare ogni tentativo, in attesa di altri frammenti.

Premesse queste considerazioni di massima procediamo alla descrizione obbiettiva dei singoli tipi, con qualche accenno anche al loro significato.

I Gruppo. — Offerte a divinità chthonie (Core, Hades). — Tipo 1. Donna seduta in trono, in costume ionico e cinta di diadema; regge sulle braccia una scranna ed un *kalathos*, cioè offerte già presentate ed accettate; alle quali altre se ne aggiungono, cioè un gallo ed un globo fasciato a croce, recate in omaggio da una donna in abbigliamento ionico; nello sfondo quattro ubertosi grappoli (fig. 5).

Dimensioni cm. 21 × 19; un esemplare ricomposto per 3/4; frammenti di un'altra dozzina di esemplari.

Tipo 2. La stessa scena, ma espressa con maggiore ricchezza ed in senso inverso della precedente. La matrona seduta (core), adorna di diadema ed orecchini fiorati e con vesti ioniche, regge una coppa (metallica?) baccellata e pare le sia scappato di mano un bastoncino (scettro?); davanti a lei un ricco tavolino, decorato di figura

d'oca e con palchetti a battenti chiusi; sopra di esso sono esposte delle offerte; la inferiore che io spiego come un panno o *peplos* ripiegato (vedi lo stesso spiegato nei tipi 20 e 21), e poi una cassettina adorna di rosette. Una donzella con cuffia e tunica dorica, fermata sulla spalla da una *περόνη* a rosetta, come a rosetta è l'orecchino, offre anche qui il gallo fecondo ed il globo; alla parete sono appese ricchissime patere ed una graziosa oenochoe (fig. 6).

Fig. 21.

Dimensioni cm. 28 × 27 1/2; frammenti di una dozzina di esemplari di cui uno si può ricomporre quasi per intero.

Tipo 3. La dea, che tale è indubbiamente, seduta sul consueto trono, regge nelle mani le rituali e gradite offerte del gallo e dello stelo a due spighe; ed a lei altre ne porge un uomo barbuto, anzi un dio, cinto il capo dello *στρόφιον*, scoperto il torace, col kantharos nella destra ed un tralcio pesante per grappoli opimi sulla spalla; secondo taluni Hades, secondo altri, e meglio, Dioniso, elementi talvolta fusi in un tipo comune di Hades-Dioniso, ma qui ben differenziali, secondo la documentazione del tipo 5 (fig. 7).

Dimensioni cm. 27 × 24 1|2; tipo unico.

Tipo 4. La coppia divina siede sopra un trono sontuoso, munito di cuscino, tra le cui gambe un gallo, e posa i piedi sopra un ampio sgabello. Core tiene il gallo e le spighe predilette, Hades la patera baccellata ed un virgulto o ramo in piena fioritura. Un'esile tripodetto di bronzo, forse un *thymiatherion*, è munito di coperchio desinente in una figura di galletto (fig. 8).

Dim. cm. 27 1|2 × 22; frammenti riferibili ad almeno due dozzine, con due esemplari quasi completi. Proprio questo tipo fu fatto conoscere negli *Annali* (a. cit.), e va raffrontato coi noti rilievi di Sparta, coi defunti eroizzati nelle sembianze di Hades e di Persephone.

Fig. 22.

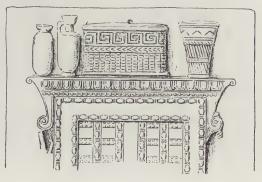
Tipo 5. La scena si amplifica per l'intervento di una nuova divinità. La coppia infernale è assisa in trono, coi soliti attributi delle patere, del gallo e della mela (granata?), e ad essa si accosta Dioniso, stavolta coperto di grevi indumenti, ma cogli stessi attributi del tipo 3 (fig. 9).

Dim. cm. 25 1|2 × 22; è questa una delle figurazioni più ovvie, con dozzine di frammenti, dai quali si ricavano due esemplari quasi completi.

Tipo 6. In questa rarissima terracotta vien presentato alle medesime divinità un nuovo genere di offerta, cioè un grosso e lanoso ariete, portato in collo dal servo e messaggero degli dei, Hermes, qui nella specifica funzione di *κριοφορός ἐπὶ τῶν ὤμων*, offerente cioè il fiore del gregge, il nero pecoro nutrito dai ricchi pascoli, e prodotto anch'esso della terra feconda. Il largo petaso poggiato sulle groppe dell'animale, e le alette ai piedi, non lasciano dubbio sul personaggio, che già in Omero, tra le sue molteplici funzioni ha anche quella di *εἰς Ἀΐδην τετελεσμενόν ἄγγελον εἶναι* (V. 572) (fig. 10).

Fig. 23.

Dim. 27 × 23; esemplare unico e frammentario, integrato per la parte superiore del dio, da un frammento del Museo di Taranto.

Tipo 7. Questo ci esibisce una variante del motivo precedente. Non fu possibile rinvenire frammenti della metà sin. della composizione, certamente colle divinità catachthonie sedute. Hermes presenta nella d. elevata il gallo; e l'ariete guidato per le corna è in uno schema diverso dai consueti, cioè non sulle spalle, non sotto il braccio (*ὑπὸ τῇ μασχάλῃ*) (fig. 11).

Dim. cm. 25 in alt. × ? Frammenti di una mezza dozzina di esemplari, taluno con piccole varianti; il prototipo fu eseguito da mano magistrale.

Tipo 8. In connessione alle rappresentanze dove interviene Hermes, produco un quadretto molto incompleto, col dio non più giovane, ma adulto, dalla barbetta *σφηνοπώγων*, recante il caduceo, e rispettivamente incedente verso una donna, di cui vedesi solo il braccio d. proteso, sorreggente un piccolo Eros, colla lira ed un fiore sbocciato, delicatamente chiuso fra pollice ed indice. In mezzo alle due figure un incensiere a calotta conica Il pensiero corre ad Afrodite per la figura, che trova riscontro in altre rarissime terrecotte calabresi (1) (fig. 12).

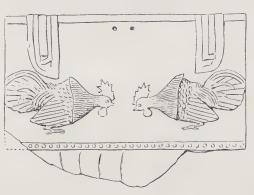



Fig. 24.

Dim. cm. 16 1|2 × 15 3|4; soggetto eccezionale rappresentato da frammenti di sole due tavolette.

Tipo 9. Dentro una edicola, che riproduce con abbondanza di particolari un tempietto ionico « in antis », vedesi la parte superiore di due figure, le quali compongono una scena di offerta. Quale sia la divinità non è difficile dire; è quella a sin., probabilmente seduta, sorreggente nella d. elevata una patera con frutta o dolci; le sta di fronte un' auletrida, che suona il doppio flauto, non già, come nelle consuete rappresentazioni vascolari, per accompagnare la danza, ma sopra un motivo rituale e sacro (fig. 13).

Dim. cm. 22 larg. Esemplare unico.

(1) Orsi, *Camarina, scavi 1899 e 1903*, col. 119, nota 1.

Tipo 10. Anche di questo si conserva la sola parte superiore, ove si ravvisa una figura muliebre diademata e seduta, che regge uno stelo con cinque spighe; certamente la stessa divinità dei tipi 3 e 4. Ad essa una donna dal *peplos* dorico a bitorzoli, presenta, elevandolo, un gallo; sullo sfondo appesa una ricca patera (fig. 14).

Dim. cm. 21 × 12 circa; tipo rarissimo con frammenti di appena due tavolette.

Tipo 11. Molto incompleto e di laboriosa restituzione; della divinità muliebre seduta non resta che il capo ed il fiore di loto aperto che teneva nella mano; questa volta l'offerente è un personaggio inusitato nel ciclo eleusino, cioè un guerriero barbuto con elmo e scudo, che presenta col solito gesto un gallo. Forse Ares, considerato anche come divinità chthonia, ed assieme a Demeter Erinys come stromento delle vendette divine (cfr. ROSCHER, *Lexikon* I, pag. 484 e 486) (fig. 15).

Dim. in larg. cm. 25; scarsissimi frammenti.

FIG. 25.

II Gruppo. — Offerte liturgiche « absenti divinitati ». — Tipo 12. Siamo nell'interno del tempio; la divinità che riscuote gli omaggi manca, ed è sottintesa come una del ciclo eleusino, cioè Demeter o più verosimilmente Persephone. Due donne in tunica e mantello ionico presentano offerte cospicue ad un altare; la prima s'inchina riverente in atto di *προσκύνημα* e depone un piccolo oggetto, reggendo colla d. un vassoio, sul quale sono disposti dolci e manicaretti (?!); l'altra regge il *kalathos* ed un gallo. Alle pareti del tempio sono appese le mistiche patere; il *kantharos* e lo specchio; davanti all'altare un gallo sopra un tripode (fig. 16).

Dim. cm. 24 × 20; frammenti di una mezza dozzina di quadretti di esecuzione raffinatissima.

Tipo 13. Accedono al santuario due donne; la prima una giovane donzella, una *κόρη*, avvolta nell'ampio mantello e reggente sul capo, protetto da cuscinetto, un misterioso oggetto (che io spiego come un *peplos* ripiegato), disposto sopra un vassoio. La segue con ieratica solennità una donna adulta, forse sacerdotessa, colla patera e la verghetta, già osservata nel tipo 2; in mezzo un gallo sopra un tripode (fig. 17).

Dim. cm. 26 × 22 ½. Di questo tipo possediamo un quadretto quasi completo, con fresca policromia, e frammenti di circa un'altra dozzina, con lievi varianti nella grandezza e nella modellatura.

Tipo 14. Quadretto di esecuzione finissima ma incompleto, malgrado contenga un'unica figura, cioè una donzella velata, col gallo nella sin., e sul capo un canestro di vimini, dentro cui un drappo e due pasticcetti (!?) da offrire alla dea (fig. 18).

Dim. cm. 17 × ?; tipo scarsamente rappresentato.

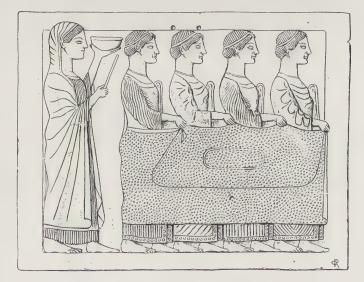
Tipo 15. Una figura muliebre librata in aria e munita anche di alette ai piedi, offre un *kalathos* ed un gallo. Esito ad interpretarla come Nike, od Eos, ma vi riconosco lo stesso schema delle figure analoghe, ovvie nelle *lekythoi* di stile rosso severo e bello (fig. 19).

Composizione incompleta di cm. 19 × 19 circa. Unicum.

Tipo 16. Molto lacunoso. Una donzella, sacerdotessa o ministra, dispone sopra una credenza alcune offerte e vasellame di culto, cioè l'immancabile *kalathos*, un boccale, un cratere ed un *aryballos*. La forma della credenza, tipica, si vede meglio e completa, nelle tavolette seguenti (fig. 20).

Fig. 26.

Dim. della parte superstite, cm. 24 × 15 circa; frammenti di tre soli esemplari.

Tipo 17. Ricca credenza in legno, facente parte del mobilio di un santuario, da esporsi nel σηκός, davanti l'ἄγαλμα; essa è oltremodo istruttiva, facendoci conoscere una parte ancora così oscura delle antichità cultuali. Per la sua forma e decorazione parla l'eccellente disegno; le due portelle o battenti chiudevano due ripostiglietti; il bove e le sirene dobbiamo, credo, interpretarli come elementi decorativi, e, sia pure, simbolici del mobile. Invece i due galli e l'*hydria* come oggetti reali ed effettivi di culto (fig. 21).

Dim. cm. 20 × 18; un esemplare a ¾ completo, e frammenti di altra dozzina.

Tipo 18. La stessa credenza colle mensolette ioniche ed i portelli chiusi, fra le gambe un gallo, che sono in dubbio, se vada inteso come elemento decorativo o reale; sopra la tavola canestre da ricotte (?), alabastra dall'olio, fiaschi da vino, cioè recipienti coi prodotti della terra madre, le cui primizie si imbandiscono alla dea (fig. 22).

Dim. cm. 20 × 16 ½; mezza dozzina di esemplari tutti a frammenti.

Tipo 19. Variante del tipo precedente, priva di tutta la metà inferiore; sul tavolo una grande canestra, ed il *kalathos* di vimini, la *lekythos* e l'*alabastron* per l'olio (fig. 23).

Dim. cm. 18 × 14; frammenti di mezza di dozzina di esemplari.

Tipo 20. Frammento, a quanto pare, riferibile alla serie precedente. Sulla coperta del mobile due galli stanno per azzuffarsi; dalla parete di sfondo pendono

i lembi di due panneggi. Sulla lotta dei galli, così frequente nelle *lekythoi* funebri nere, si sono proposte molte interpretazioni, insistendo talvolta sul loro carattere funebre. Si badi alla sagoma inusitata del profilo (fig. 24).

Dim. cm. 18 × 12 ½; unicum.

III Gruppo. — ***Πομπή*** e ***Χορός*** *di offerenti.* — *Tipo 21.* Una sacerdotessa velata colla patera ed il bastoncino cerimoniale precede e guida una pia *πομπή* di quattro donzelle ammantate, colla sinistra velata, e sorreggenti due a due, coll'altra mano un drappo o mantello bitorzoluto, destinato al simulacro della dea. La tavoletta n. 2 ci esibisce lo stesso panno ripiegato e deposto sopra un mobile davanti la dea. Le figure delle donzelle sono un po' tozze (fig. 25).

Dim. cm. 28 × 22 ½; un esemplare quasi completo ed oltre ad una mezza dozzina in frammenti.

Fig. 27.

Tipo 22. Scena processuale analoga alla precedente; la sacerdotessa qui non precede ma dirige, stando in coda, il sacro drappello; si noti anche in questa scena il gesto rituale della sin. elevata e velata; il sacro drappo, o *peplos* della dea, viene sorretto da tutte quattro ad un tempo le donzelle. A chiarimento della scena è superfluo ricordare il fregio del Partenone colla processione delle Panatenee, ed il particolare col *peplos* della dea, svolto a metà ed esaminato da un seniore (fig. 26).

Dim. cm. 25 ½ × 20; frammenti grandi e piccoli, spettanti ad una mezza dozzina di tavolette.

Tipo 23. La movenza animata fa quasi pensare ad un ***Χορός*** di tre donzelle in vesti doriche, le quali si tengono per le mani, la prima con un *kalathos*, l'ultima coll'*alabastron*, offerti ad una divinità seduta sopra un trono semplice e basso, con corona (?) in mano. Questa divinità non può sostanzialmente differenziarsi da quella del gruppo precedente. Qui l'arte è più semplice e progredita (fig. 27).

Dim. cm. 26 × 17; rappresentata da una diecina di esemplari.

Siracusa, Pasqua del 1909.

(Continua) P. Orsi.

UN BLOCCO D'UNA SILOGRAFIA ANTICA ITALIANA.

EL suo libro « Un ancêtre de la gravure sur bois » (Paris 1902) il compianto Bouchot, rilevò l'importanza che hanno per lo studio della silografia i blocchi di legno intagliati per la stampa di figure, e credette di doversi lamentare della poca cura presa generalmente nel raccogliere e conservare questa parte degli avanzi della tecnica silografica. A torto però egli ha fatto questo rimprovero, perchè tanto nell'estero, come p. es. a Vienna e a Berlino, ove un gran numero di blocchi silografici antichi sono gelosamente custoditi, quanto anche in Italia, ove anni fa la Galleria di Modena acquistò tutta una raccolta in gran parte preziosa di matrici di legno destinate per l'impressione di silografie, questo genere di monumenti dell'arte popolare non fu mai trascurato. Recentemente, su proposta del prof. Gino Fogolari, direttore della R. Galleria di Venezia, il Ministero della Pubblica Istruzione ha comprato un antico blocco silografico rappresentante S. Nicola da Tolentino, il quale mi par degno dell'interesse degli studiosi.

Veramente al blocco di legno intagliato, come alla lastra di rame incisa per servire all'impressione, per sè non compete un valore artistico. L'opera d'arte nell'intenzione del maestro è l'impressione tirata su carta; l'intaglio non è che il mezzo per produrla, e possiede, come p. es. la forma per il getto d'una statua di bronzo, un interesse piuttosto tecnico. Ma oltre a ciò queste matrici di stampe figurative acquistano per noi un altro notevole valore, se, come nel nostro caso, non si sono conservate impressioni originali, prese dal blocco o dalla lastra al suo tempo. E particolarmente sono preziosi questi avanzi della silografia antichissima, della quale non si è salvato fino ai giorni nostri che un numero piccolissimo di monumenti. La produzione però di queste stampe in legno, che formavano lungo tempo il principale e forse l'unico ornamento artistico delle case dei poveri, anche nell'Italia deve essere stata assai considerevole. Molteplici erano gli usi pei quali servivano le silografie, per lo più senza dubbio colorate. Chi non poteva pagare l'opera costosa dello scultore, del pittore, del miniatore o dell'orefice, appiccava la figura stampata del suo santo, acquistata forse in occasione di una festa, sul muro della sua camera o la portava come amuleto sul corpo, fissava sopra il letto l'intaglio d'una Madonna, magari incorniciata, si serviva di silografie di soggetto sacro o profano — ve ne sono anche tali — per ornare le porte o il soffitto delle sue stanze, il suo armadio, le scatole di legno o di carta, e chi sa quanti altri oggetti del suo uso particolare. Di tutti questi generi si conoscono esempi.

Ornamenti incisi in legno di dimensioni considerevoli lasciano supporre che anche grandi superficie si solevano coprire con carte stampate. Come per la casa del

privato il silografo fu chiamato a lavorare per la chiesa, a sostituire coll'opera sua la pittura nelle predelle di pale d'altari, nei piccoli altarini di cappellette, nelle immagini votive, nell'ornamento delle cassette di ferro o di cuoio, nelle quali si raccoglievano le elemosine (1). Nel coro di S. Chiara della chiesa di S. Damiano presso Assisi la spalliera è coperta ancora oggi da una serie di stampe in legno,

Silografia della seconda metà del sec. XV. — S. Nicola da Tolentino.

rappresentazioni della Passione, circondate da ricche cornici, opere di Jacopo da Strasburgo. Un blocco originale di queste stampe, delle quali peraltro non si trovano che alcune parti a Berlino e a Londra, è conservato nel museo civico di Padova.

(1) Se ne sono conservate con stampe evidentemente fatte a questo scopo. — V. *Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsamml.* 1908, Heft III.

Quattro grandi silografie di angeli che sorreggono dei candelabri nel Museo di Berlino anch'esse debbono aver servito ad un uso ecclesiastico in sostituzione di figure dipinte o scolpite. Non occorre di ricordare l'uso della silografia per carte da giuoco, per la rappresentazione di avvenimenti e di oggetti di qualunque genere, per l'ornamento e per la legatura di manoscritti e poi di libri stampati, per far vedere quanto dev'essere stata grande la produzione di silografie e quanto diffuso e molteplice il loro impiego. Di tutta questa massa enorme di stampe non resta che una parte minima, in modo che par ben giustificato il desiderio di raccogliere e di rendere noti i pochi avanzi i quali ogni tanto tornano alla luce, documenti preziosi di quell'arte, che come un barlume dell'arte monumentale, è penetrata fin nelle case dei più poveri e modesti.

La tavola di S. Nicola da Tolentino, comprata dal Ministero della Pubblica Istruzione, misura cm. 30 per 21 3[4 ed è in generale ben conservata, ma ha sofferto alquanto precisamente nelle parti più delicate, nelle linee che danno forma ai visi, ciò che rende un poco sfavorevole l'aspetto dell'impressione e difficile la sua classificazione. La composizione è di gran gusto e di perfetta armonia. Non si può che ammirare il sentimento fine del modesto silografo nel disporre simmetricamente ma con libertà le masse nello spazio e nell'incorniciare il suo santo con una aureola vivente di figure, che coi loro movimenti graziosi e vivaci fanno contrasto alla calma statuaria del santo. Abilmente l'artista ha evitato di mostrare i piedi delle figure volanti per far apparire più leggeri i loro corpi e le mosse delle vesti ondeggianti. Nei lineamenti come nella disposizione simmetrica prevale sensibilmente l'intenzione ornamentale del quadro. Le linee angolose e grosse rendono bene le forme e le mosse dei corpi. Particolarmente è riuscito bene il gruppo del Padre Eterno colla Madonna e S. Agostino, che, volanti nell'aria, tengono la corona sopra il capo del santo dignitosamente ritto sur un velo sorretto da due angeli inginocchiati. Non meno leggiadro e ben proporzionato è il fregio composto di foglie e di ornamenti, che circonda il quadro. Un cartello di simile forma si vede in una incisione in rame, rappresentante il mese di marzo, che dalla iscrizione e dalla tecnica si manifesta eseguita in Venezia o nel Veneto nella seconda metà del '400 (1).

Le forme del disegno della nostra silografia non offrono che pochi elementi, che permettano di determinare la sua provenienza. Senza dubbio è di fattura italiana e, come fanno supporre le pieghe angolose e dritte, originaria nell'est dell'Italia settentrionale. Tra le incisioni in legno a me note, non trova riscontro che in in un foglio rappresentante la Madonna di Loreto, il quale nel 1884 fu pubblicato dal suo possessore Luigi Arrigoni di Milano ed ora si conserva nella ricchissima raccolta del barone Edmond de Rothschild a Parigi (2). La forma dialettale di alcune parole dell'iscrizione poco abilmente intagliata in questa silografia (Spoxa, verzine, reze) provano, come già osservò l'Arrigoni, che essa fu eseguita nel Veneto. Col S. Nicolò da Tolentino questa Madonna di Loreto ha di comune il tipo dei visi e, a giudicare dalla riproduzione, anche alcune caratteristiche della tecnica. L'intaglio in tutte e due le silografie è a semplice contorno, senza tratteggiamento. Nella incisione del S. Nicolò le linee abbastanza forti sono intagliate con energia ed abilità. Si fanno notare in alcune parti delle pieghe romboidi di una forma particolare, che s'incontra quasi in tutte le silografie eseguite in Brescia nella fine del '400 ; d'altronde il nostro

(1) V. Passavant, V, p. 116, n. 84.
(2) Schreibr, *Manuel de la gravure sur bois,* 1104.

foglio nel disegno e nella tecnica differisce sensibilmente dai lavori bresciani. Se appartenesse a questa diramazione della scuola silografica veneziana, in ogni modo dovrebbe essere anteriore di parecchio alle stampe fatte per libri bresciani sino dal 1486, anteriore anche alla « Annuntiata fratrum Carmelitarum Conventus Bergomi » pure di lavoro bresciano, che si conserva nel British Museum.

S. Nicolò da Tolentino fu canonizzato nel 1446, la nostra silografia perciò deve essere posteriore a questa data. Per ora non sarà possibile di determinare con più grande precisione il tempo ed il luogo ove abbia preso origine. Siamo troppo poveri di monumenti italiani anteriori al tempo dei libri a stampa con figure, e di quelle poche silografie che si sono conservate quasi mai abbiamo mezzo per poter stabilire la loro origine. Speriamo che presto altri importanti monumenti verranno ad aggiungersi a questo, che ora si rende noto agli studiosi, per arricchire le nostre scarse notizie sulla storia della silografia italiana.

PAUL KRISTELLER.

NUOVI ACQUISTI DELLA GALLERIA DI ARTE MODERNA.

LLA Galleria Nazionale di arte moderna dall'esposizione degli Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma, chiusa alla fine della scorsa estate, son pervenuti molti lavori. Cominciamo dal noverar quelli di pittura:

Giacomo Grosso — *Ritratto di Signora*, tela di magnifico effetto, eseguita con larghezza e facilità, se non con profondità.

Charles Cottet — *Fuochi di San Giovanni*, quadro già rinomato, da lunghi anni esposto fuori d'Italia, il quale con fattura povera, per la sommarietà del disegno e la cupa e secca monotonia del colore, svolge in una composizione assai caratteristica un tema universalmente caro al nord dell'Europa e particolarmente al nord-ovest della Francia, l'inizio della primavera nella notte del 24 giugno. È interessante paragonare questo quadro del Cottet con l'altro, di ugual soggetto e anch'esso molto noto, dipinto da Peter Severin Kroyer: tanto il primo è tetro, quanto è gajo il secondo.

Igor Grabar — *Il the del mattino*, capriccio pittorico, notevole per insolita ricerca di luce. Un samovar d'argento su una mensa bianca e sotto un pergolato che cerne soavemente i raggi del sole: tutto ciò si distingue a poco a poco e da lontano, con effetto piuttosto elegante che sicuro.

Paride Pascucci — *Gli Apostoli*, rappresentazione d'una cerimonia chiesastica, in cui la diligenza dell'autore non può eliminare la trivialità della scena.

Seguono due pregevoli bozzetti, *Variazioni sulla mezzanotte*, dipinto a olio di **Luigi Conconi**, e *I pagliai*, pastello di **Maurizio Baricelli**.

Più numeroso è il gruppo delle stampe, italiane o straniere, colorate o monocrome, talune ottime, altre mediocri, ma tutte concorrenti a riassumere la produzione detta del « Bianco e Nero », oggi in straordinario favore. Eccone la nota, alla quale si devono aggiungere due placchette di bronzo sbalzato, *Vacche*, *Daini*, graziosi lavorini di **Renato Brogi**:

William Nicholson — *Ritratto di R. Kipling*, schizzo ampio e robusto;

Carl Larsson — *Mio padre, mia madre, mia moglie e mia figlia*, lavoro di cara ingenuità, vero e affettuosamente studiato;

Pieter Dupont — *Il cavallo caduto*, disegno accuratissimo, non senza qualcosa di calligrafico;

Félicien Rops — *In attesa;*

Storm van's Gravesand — *Amburgo;*

Max Klinger — *Peste*, disegno acuto, secco, gracile; composizione originale grandemente espressiva, indimenticabile;

Albert Besnard — *La donna;*

Eugène Carrière — *L'appello;*

Anders Zorn — *Ernesto Renan*, buon disegno, alquanto comune; si capisce che l'autore non lascia impunemente il magnifico pennello per l'esile penna;

Edgar Chahine — *Lavoro*, stampa di bel carattere, energica e personale;

Joseph Israëls — *Fanciulli in riva al mare*, disegno semplice e grazioso;

Félix Bracquemod — *Ritratto di Emond de Goncourt;*

Philip Zilcken — *Riva di palazzo;*

Alfred Delaunois — *Ritratto;*

Max Liebermann — *Strada in Landvoort;*

Jean-François Raffaëlli — *Boulevard des Italiens*, stampa a colori;

François Maréchal — *Fine d'inverno;*

Olaf Lange — *L'appello, Salammbô*, due stampe a colori;

Charles Cottet — *Lutto nel paese del mare*, altra stampa a colori.

Seguono quattro buoni lavori italiani:

Carlo Casanova — *Piazza delle erbe;*

Giuseppe Miti-Zanetti — *Pesca;*

Vico Vicanò — *Passa il treno;*

Angelo Rossini — *I vasconi di Villa d'Este.*

Maggior valore nell'insieme ha il gruppo di tredici opere acquistate all'esposizione di Venezia, chiusa nella prima metà di novembre, gruppo in cui, come nel precedente, la scultura ha pochissima parte; e, del resto, come dalla mostra di Roma è venuto soltanto un pajo di bronzetti con rappresentazioni d'animali, così dalla mostra di Venezia verrà un bronzetto che figura un elefante, buon lavorino di **Rembrandt Bugatti**. Quando avremo aggiunto una testa di giovinetta addormentata che s'intitola *Testa dell'Autunno*, ed è dello scultore belga **Victor Rousseau**, questa parte, la minima, sarà terminata.

E parliamo ora di ciò che v'ha di meglio: i quadri.

Camillo Innocenti — *La visita*, pittura elegante, in cui la preoccupazione di rendere l'ariosità dell'ambiente straripa in un effetto un po' troppo leggero e vaporoso; effetto del quale forse non ci sapremmo render conto, se la stessa lieve inconsistenza non si facesse notare in altri lavori della medesima raccolta. Non in quello, a ogni modo, che s'intitola *In giardino*, o in quello che s'intitola *Bimba che dorme*, ove l'Innocenti si libera dal preconcetto onde penso derivi la soverchia fluidità.

Guglielmo Ciardi — *Canal Grande*, ancora una felice visione veneziana, che nella Galleria compirà armoniosamente la rappresentanza del pittore, di cui abbiamo già una non meno felice visione campestre.

Emma Ciardi — *Rondini e farfalle*, gradevole quadretto, di carattere veramente femminile, ciò che è molto raro in genere, affatto nuovo per la Galleria.

Giuseppe Pellizza da Volpedo — *Prato fiorito*, tela pregevole per la buona luce ottenuta per mezzo d'una pazientissima tecnica, ormai alquanto screditata.

Giovanni Giani — *Nostalgia*, quadro cheto e soave, similissimo all'altro che gli stava accanto, dello stesso, e delle stesse dimensioni, e che mi pare più spontaneo e quindi più delizioso. Credo infatti che il secondo, *L'armonia dei ricordi*, sia dipinto prima, e il quadretto *Nostalgia* sia suggerito da esso per raffronto. Ciò fa pensare il vedervi più che la diretta espressione del sentimento, i mezzi di esso, come un ramo di pesco fiorito ed altri accessori.

Trajano Chitarin — *Autunno.*

Felice Casorati — *Le vecchie*

Marius De Maria — *La luna sulle tavole d'un'osteria ai Prati di Castello*, semplicissimo, bello e personale bozzettino, al quale diamo assai volentieri il bentor-

nato, giacchè lo rammentiamo quando fu esposto la prima volta, in Roma, da venti e venlicinque anni or sono.

Ettore Tito — *La gomena*, è il maggiore, non il miglior quadro della splendida mostra individuale del valoroso pittore, la cui arte è ora di sentimento e di sensazione così intimi e fugaci, direi così trepidi, da non potersi esprimere, senza perder qualcosa, in dimensioni vaste. Avremmo preferito una delle tele minori, ove la squisitezza pittorica raggiunge il culmine, come *La vite, Pagine d'amore, Il bagno, Vecchie case a San Piero in Volta*, e così via; ma in fondo non possiamo non rallegrarci dell'acquisto dell'ampia tela, ove si ammirano i medesimi pregi, soltanto meno accentrati e perciò di meno evidente armonia.

Per ultimo nominiamo i due quadri stranieri. Il primo, *Pascolo*, di **Heinrich von Zügel**, è la solita figurazione di buoi o vitelli in campagna al sole, su cui l'autore da lungo tempo insiste; il secondo è un ritratto muliebre, *Polymnia*, di di **John Lavery**, un capolavoro. La nobilissima figura di donna alla quale il pittore volle dare il nome d'una Musa, alta, in nero, s'appoggia a un pianoforte, tenendo in mano due rose rosse, e nulla può ridire quel che dice lo sguardo di quegli occhi grigio azzurri, in tutto quel nero d'ambiente e di vestiario, ove spiccano le rose rosse e le rosse labbra.

U. Fleres.

COMMISSIONI

Consiglio superiore di Antichità e Belle Arti.

Il giorno 26 novembre, con l'intervento di S E. il ministro della pubblica istruzione on. Rava, fu inaugurata la sessione ordinaria di autunno del *Cousiglio superiore di antichità e belle arti*. Erano presenti S. E. il marchese senatore Emilio Visconti Venosta e i consiglieri: Bernabei, Boni, Comparetti, De Petra, Ghirardini, Milani, Salinas, Gatti, Orsi, Boito, Cavenaghi, D'Andrade, Primo Levi, Molmenti, Venturi, Cantalamessa, Gnoli, Ferrari, Bistolfi, Calandra, Guerra, Mazzanti, Pogliaghi, Sartorio, D'Orsi, Fragiacomo, il Direttore generale delle Belle arti comm. Ricci, i segretari Biraghi, Colasanti e Leonardi.

Il ministro on. Rava ha pronunciato un discorso, del quale diamo il sunto:

« L'on. Rava ha salutato gl'illustri convenuti, lieto di ritrovarsi ancora una volta tra così eminenti rappresentanti della coltura artistica ed archeologica italiana. Si compiace che la tanto aspettata legge per le antichità e belle arti sia stata approvata dal Parlamento nel giugno scorso, così — dopo quaranta anni di unità politica — una legge regola definitivamente tutta l'importante e difficile materia. Crescono e si determinano meglio per questa legge le attribuzioni e anche le speciali facoltà del Consiglio superiore e della Giunta di esso, che, con decreto del 15 agosto scorso, venne definitivamente costituita.

« Il regolamento per la esecuzione della nuova legge, assai importante, è pronto e l'on. ministro dichiara di presentarne, appunto in questa sessione, il progetto all'esame delle sezioni riunite del Consiglio superiore.

« Così la parte giuridica e la parte amministrativa delle antichità e belle arti sono regolate per legge. E così l'ordinamento degli ufficii delle BB. AA. in ogni provincia. Era il voto di lunghi anni.

« La legge, sugli uffici e il personale, del 1907 — dice l'on. ministro — che io ebbi l'onore di discutere, di vedere approvata in Parlamento, ha avuto la sua piena applicazione. Non sperava restar tre anni al ministero e applicar la legge per intero, e aprire tutti i concorsi per nuovi posti.

« Tutte le regioni di Italia hanno ora, per la piena applicazione della legge del 1907, gli uffici e le sovrintendenze e le commissioni locali. E Pisa, e Verona, e Bari.... e altre sedi nobilissime non sono più dimenticate!

« A tutti i posti fu provveduto con i concorsi regolari, giudici furono membri del Consiglio superiore, secondo le materie, e le migliori energie nostre e giovani valorosi furono chiamati e danno già la loro opera a questo ramo tanto importante della pubblica amministrazione e della cultura nazionale.

« L'on. ministro ricorda che l'anno 1909 è stato ricco di lavori, di scoperte e di acquisti per gli studi dell'areheologia. Ed è notevole innanzi tutto per l'espropriazione delle Terme Diocleziane, tanto sollecitata dal ministro come cosa di grande importanza e utilità per il Museo nazionale romano.

« Il Museo avrà così per le sue grandi statue e le sue belle raccolte nuova, solenne e desiderata sede; sede di grande importanza storica e archeologica.

« I lavori della *passeggiata archeologica* procedono alacremente. La spesa portata dalla legge del 1907 è di 6 milioni e il Comune vi contribuisce; tre sono già spesi nelle espropriazioni. Le leggi relative vogliono l'unione del Foro e del Palatino alle Terme di Caracalla mediante viali e giardini; non si tratta di eseguir ora opere di scavi, e si rispettano piante e monumenti.

« L'ordine del giorno è ricco d'importanti argomenti per le tre sezioni e per le sezioni riunite,

« Il sindaco di Roma ha chiesto al Ministero il parere del Consiglio superiore per l'unione dei palazzi capitolini, mirabile opera di Michelangelo: e il Consiglio studierà il grave problema degno della sua alta competenza.

« L'ordine dei lavori non contiene la proposta fatta dal Consigliere Sartorio di un voto. per un progettato edifizio nell'area davanti piazza Colonna, perchè la domanda fu presentata fuori dei termini che il regolamento del Consiglio superiore assegna.

« Accogliendo i voti del Consiglio superiore delle antichità e belle arti, il Ministero potè assicurare alle collezioni dello Stato le varie opere che furono oggetto di deliberazione nelle due sessioni di gennaio e luglio scorso del Consiglio stesso.

« Terminate le lunghe pratiche legali e amministrative, la maravigliosa statua di Porto d'Anzio ha finalmente, con lode di tutti, trovato il suo posto al Museo Nazionale Romano, dove presto avrà sistemazione degna della sua importanza nell'arte. Anche la suppellettile di Capena, proveniente dagli scavi eseguiti dall'Università agraria di Leprignano, venne assicurata alle collezioni dello Stato, ed il suo acquisto merita particolare memoria.

« A somiglianza di quanto già da tempo hanno fatto altre nazioni, l'on. Ministro otteneva facoltà, come già fu accennato, di istituire in Atene una Scuola archeologica, entrando in nobili gare di studi e di ricerche con le altre nazioni civili. A questo proposito lo Stato venne incoraggiato dai fecondi risultati degli scavi anche in quest'anno eseguiti dalla missione italiana a Creta. Scavi che danno luce sull'antichissima civiltà dell'isola e che, insieme con l'esplorazione compiuta in Egitto da un'altra missione italiana, valgono a tenere alto il nome dei nostri studiosi.

« Si è anche deliberato di provvedere per gli scavi di Ercolano (per i *papiri* di Ercolano ha ieri presentato il disegno di legge che ricostituisce l'antica « officina » che deve svolgerli e leggerli) e, mentre l'ufficio del Genio Civile ha già preparato il progetto per le prime esplorazioni, la Commissione speciale, nella quale l'illustre prof. De Petra rappresenta questo Consiglio Superiore delle antichità e belle arti, ha approntato il programma dei lavori. Ormai per dar principio a una esplorazione sistematica non si attendono che i fondi, già richiesti al Ministro del Tesoro.

« In Ostia venne proseguito lo sterro dell'antica città e non solo si ebbe la fortuna di mettere in luce parti topograficamente assai importanti, ma si rinvennero oggetti di grande bellezza e statue pregevolissime. Per continuare questi lavori si sono iniziate le trattative per la espropriazione dei fondi Aldobrandini che ricoprono quasi tutta l'area della città ancora sepolta.

« Anche altri scavi ebbero felice esito. Basterà ricordare, per la singolarissima importanza dei risultati scientifici, quelli del teatro di Ferento, quelli eseguiti in Sardegna, che hanno permesso di scoprire l'acropoli protosarda di S. Vittoria presso Serri e di precisare l'uso dei nuraghi (problema onde per tanti anni furono affaticate le menti degli studiosi), e gli altri seguiti a Belmonte Piceno, nei quali è apparsa una tomba di guerriero che per la ricchezza e la qualità della suppellettile funebre sembra gittare una nuova luce sulla civiltà della regione. Nuovi scavi assai importanti furono fatti a Taranto e nuovi lavori a Ravenna dov'era il palazzo di Teodorico.

« Infine, accettando il voto del Consiglio Superiore, il Ministro ricorda che ha ordinata una nuova ripartizione dei servizi archeologici per le provincie di Aquila, Roma e Perugia.

« Numerose e importanti sono ormai le questioni da risolvere relative all' arte medioevale. Tutte le città se ne occupano e il lavoro è urgente in ogni provincia.

« Molti erano gli argomenti da discutersi nel gennaio, dacchè la lunga pausa intercorsa tra le ultime adunanze della Commissione Centrale e le prime del nuovo Consiglio avevano aumentata di assai la normale portata dell'ordine del giorno del Consiglio.

« Tra le prime proposte sottomesse all'esame del Consiglio meritano di essere ricordate quelle relative ai pareri per l'espropriazione a causa di pubblica utilità della chiesa cosmatesca di *S. Maria di Falleri* presso Roma e della *Abbazia di Pomposa*, presso Ferrara. L'una e l'altra delle rispettive procedure sono ora condotte a buon punto: onde è a sperare che quei monumenti (i quali sono documenti mirabili della nostra achitettura risorta a nuova luce dopo le tenebre del mille quasi ad annunziare per la prima e i portenti e le maraviglie dell'età nuova) saranno riscattati dallo stato di abbandono e di decadimento in cui si trovano, per essere restituiti al dominio e all'ammirazione del pubblico.

« Tra i casi in cui il Consiglio superiore venne chiamato a soccorrere col suo parere l'azione amministrativa, fu quello della strada che mena a S. Maria del Monte sopra Varese. La strada bellissima che ascende il colle sormontato dal Santuario, era da anni insidiata da nuove costruzioni, le quali venendosi ad allineare lungo il fianco donde si gode la magnifica veduta panoramica toglievano incanto e carattere alla via, e interrompevano la serie delle cappellette della *Via Crucis*, frescate da Gaudenzio Ferrari, che ad uguali distanze si allungano lungo la strada.

« Da anni si tentava di impedire ulteriori costruzioni, che di fatto equivalevano a manomissioni.

« Il Ministero trovò un valido cooperatore nel Municipio di Santa Maria del Monte sopra Varese, il quale presentò un programma di regloamento edilizio in cui si vietavano nuove costruzioni lungo lo stradale. Questo progetto di regolamento fu sottoposto al Consiglio superiore, che diede parere favorevole. Accettando insieme al collega dei Lavori pubblici il parere del Consiglio superiore per le belle arti, il regolamento divenne esecutivo e sortì l'effetto di proteggere insieme un monumento d'arte e un meraviglioso, pittoresco paesaggio.

« È un bell'esempio e va ricordato.

« Se non molti, importanti sempre, ed è bene, gli acquisti. Non fu possibile per le enormi pretese dei proprietari (che arrivarono a chiederne trecentomila lire) di acquistare le scene delle *Gerusalemme Liberata* dipinte dal Tiepolo.

« Ma furono assicurati al patrimonio artistico dello Stato, oltre gli acquisti minori, due opere d'arte come il piccolo « Sposalizio di Santa Caterina » del Sodoma che ha arricchita la Galleria Corsiniana di Roma e l'ancona intagliata di Bartolomeo da Verona che è passata in proprietà delle Gallerie veneziane.

« Vigile fu l'interesse dell'Amministrazione per la conservazione di monumenti. La nuova legge del giugno 1909 è severa e non consente più a enti morali di vender i loro tesori d'arte.

« Fu ricollocata al suo posto e senza restauri in Palazzo Ducale nella « Sala del Maggior Consiglio » la grande tela del Tintoretto rappresentante il *Paradiso*.

« Così fu pure studiata la questione dell'ordinamento della sezione medievale del Museo Archeologico di Venezia nello stesso Palazzo Ducale.

« Altre questioni relative a conservazione di monumenti e di restauro furono esaminate sul luogo a Padova, a Monselice, a Verona, a Firenze.

« Si compiace delle visite fatte ai monumenti nelle singole città dalle sezioni del Consiglio superiore. Per tal modo le proposte vengono fatte al Ministro anche in relazione ai voti delle nostre commissioni locali, degli artisti del luogo. Il sentimento pubblico anche in arte ha il suo pregio.

« L'on. Ministro rammenta che nella adunanza inaugurale del nuovo Consiglio superiore di belle arti. del gennaio decorso, accennando, e gli fu grato, a molti ed importanti argomenti all'ordine del giorno del Consiglio per la sezione dell'arte contemporanea, fece particolare menzione della riforma del Pensionato artistico nazionale, della istituzione delle borse di studio a vantaggio dei giovani artisti di alcune regioni (ove mancano simili sussidi da parte di enti locali e della beneficenza privata) e della sostituzione ai premi di viaggi di istruzione per i migliori allievi degli istituti di belle arti, in luogo dell'antico sistema delle premiazioni in medaglie o in piccole somme di danaro.

« Il Consiglio superiore discusse questi argomenti e fece savie proposte che dal Ministro furono senza ritardo messe in atto.

« Inaugurando l'Esposizione di Venezia in aprile annunziò il pellegrinaggio dei giovani studenti d'arte alla città meravigliosa.

« Nel luglio decorso negli istituti di Napoli, di Palermo, di Firenze, di Venezia, di Torino furono fatti i concorsi e aggiudicate ventuno borse di studio con grande beneficio di giovani studiosi, e nell'agosto un centinaio di allievi, scelti fra i migliori delle varie scuole di belle arti, convennero in Venezia da una estremità all'altra d'Italia. Così visitarono la Mostra internazionale di arte e la città incantatrice, e i monumenti e le gallerie. Di là si recarono a Ravenna e vollero mandare un saluto grato a me e al Direttore generale, figli di quella città.

« L'atto gentile merita esser ricordato.

« La Sezione III del Consiglio, recatasi a visitare le mostre di belle arti di Venezia e di Roma fece le proposte degli acquisti da farsi per la Galleria Nazionale di Arte moderna; proposte che furono integralmente accolte dal Ministro con una spesa di circa 42,000 lire per Venezia e di lire 27,000 per Roma.

« Alle varie necessità, anche straordinarie, degli istituti di belle arti, il Ministero ha procurato in quest'anno di provvedere nel miglior modo possibile e con leggi speciali e con nuovi mezzi, così che alla stregua dei fondi disponibili furono approvati ed ordinati importanti lavori ai fabbricati dell'Istituto di Lucca (sospesi da un anno) e dell'Accademia di Carrara. E si provvide al completamento del grande scalone del palazzo dell'Istituto di Belle Arti di Napoli e all'ordinamento di quella Pinacoteca moderna, che sarà assai presto aperta. Si dispose per i lavori di restauro ad alcune sale dell'Accademia di Torino e si largheggiò nella distribuzione alle scuole di buoni esemplari di opere d'arte classiche.

« Il reddito della tassa d'ingresso ai monumenti (problema sul quale intratterrà in altra occasione il Consiglio Superiore) cresce lentamente; ora sono lire 941,745, e vanno spese per necessità ai lavori nei musei, nelle gallerie e anche in scavi.

« Al Tesoro sono stati chiesti maggiori fondi per dare maggiore sviluppo ai bisogni delle scuole di arte e il Ministro ha fondata speranza di aver aumenti negli stanziamenti del nuovo bilancio (1910-911).

« Infine, secondando i voti di massima espressi dalla Sezione III del Consiglio, ha provveduto ad organizzare il concorso dell'arte italiana alla grande quadriennale di Monaco di Baviera, concorso che ha avuto, come è noto, ottimo successo morale e materiale poichè l'Italia riportò il

maggior numero di onorificenze e vendette opere d'arte per una somma superiore a quanto hanno venduto le altre sezioni estere.

« Ora si pensa all'Esposizione di Buenos Ayres dov'è tanta vita italiana.

« Nè mancarono cure speciali riflettenti la musica, aiutando — nel Congresso dei musicologi — le buone iniziative di un'arte che onora l'Italia.

« L'on. Ministro chiude trattando dell'opportunità di altre riforme nelle scuole e nei servizi e di migliorie che importeranno spese non lievi annunciando la prossima pubblicazione del primo volume del grande *Catalogo dei monumenti italiani*, che darà esatta notizia di tutti i tesori d'arte e di storia italiani e anche la stampa di un volume che illustrerà (come si faceva al tempo del Fiorelli) l'opera di legislazione e di amministrazione compiuta a profitto dell'arte nell'ultimo triennio e che indubbiamente testimonierà il rinnovato zelo col quale l'Italia vuole essere gelosa custode delle sue grandi memorie artistiche e monumentali.

« Rinnova infine un vivo saluto ed augurio ai consiglieri illustri che tanta e valorosa opera danno a questo nobile compito » (*Vivi applausi*)

Quindi il Consiglio Superiore iniziò i suoi lavori, terminati il 5 dicembre, e prese tra le altre, le seguenti importanti deliberazioni:

A sezioni riunite ha approvato lo schema di regolamento per la nuova legge sulle antichità e le Belle Arti.

Ha poi dato parere favorevole circa il riordinamento delle Terme Diocleziane, e contrario circa la progettata unione dei palazzi capitolini e le richieste per rappresentazioni cinematografiche nei monumenti.

La sezione prima del Consiglio ha deliberato i provvedimenti necessari per la conservazione delle mura antiche venute in luce presso villa Spithöver a Roma; si è pronunciata contraria a togliere dal museo di Napoli alcuni oggetti desiderati dal museo di Taranto; ha deciso di proporre al ministro di lasciare in deposito nei musei municipali di Roma tutti gli oggetti antichi che vengano fortuitamente in luce negli sterri della città; ha dato parere favorevole al distacco della provincia di Potenza dalla sopraintendenza di Reggio Calabria per annetterla alla sopraintendenza di Taranto, ha deliberato di conservare sul posto le pitture venute in luce nella casa dei Santi Giovanni e Paolo al Celio; ha consigliato l'acquisto di una terramara; ha rivolto un plauso alla Cassa di risparmio di Verona per le larghe sovvenzioni concesse per i restauri del Teatro Romano di quella città; ha fatto proposte in merito alla conservazione dei ruderi del sepolcro di Caio Publicio Bibulo e delle antiche catacombe giudaiche; ha infine dato parere su vari importanti acquisti.

La sezione II del Consiglio (Arte medievale e moderna) si è occupata di diverse proposte di acquisto per opere d'arte offerte in vendita al Ministero della Pubblica Istruzione da privati Ha poi deliberato, a norma dell'art. 2 della legge 20 giugno 1909, su vendite e permute di oggetti pertinenti ad enti morali. Si è infine occupata di questioni attinenti alla conservazione ed al restauro di diversi monumenti dando parere sui lavori alla Torre Campanaria dell'Abbazia di Chiaravalle Milanese, al Duomo di Pienza, ai soffitti del Teatro Olimpico di Vicenza, all'Abbazia San Gregorio in Venezia, alla Basilica di Loreto, ecc., ecc. Ha anche fatto proposte circa restauri di opere d'arte, fra cui l'Assunta del Perugino nel Duomo di Napoli, gli affreschi di Baldassarre Peruzzi in Santa Maria della Pace in Roma, ed il prezioso Mappamondo di fra Mauro nel Museo archeologico di Venezia.

La sezione III del Consiglio (Arte contemporanea) ha discusso intorno a diverse proposte di acquisti di opere d'arte per la Galleria nazionale di Arte moderna: ha deliberato circa l'ordine da tenere negli acquisti di opere proposte da tempo per la Galleria predetta; ha dato parere sulla nomina per merito di due insegnanti aggiunti nell'Accademia Albertina di Torino e nel regio Istituto di Belle Arti di Roma. Ha infine discusso circa la scelta di un nuovo materiale didattico per le scuole d'arte ed ha preso al riguardo concrete determinazioni.

Gli altri argomenti che erano all'ordine del giorno, come quelli del giudizio sul concorso al pensionato artistico nazionale protratto a causa del ritardo con cui furono inviati i saggi dei concorrenti di Palermo, delle nuove incisioni per la Regia Calcografia, furono rimesse alle prossime riunioni della sezione terza.

NOTIZIE

MONUMENTI.

UMBRIA.

GUBBIO. — Traslazione della Pinacoteca. — Il 21 settembre u. s. si inaugurò solennemente la civica Pinacoteca di Gubbio, trasportata al primo piano del Palazzo dei Consoli, dall'unica sala del Palazzo Comunale, ove era disposta in gran disordine. L'incarico di curare la traslazione ed il riordinamento della Pinacoteca fu affidato al R. Ispettore Dott. Umberto Gnoli, il quale nel disporla nei nuovi locali si informò a sani criteri di rispetto per le ragioni cronologiche e della storia dell'arte, in armonia con le esigenze estetiche.

In una sala furono esposti soltanto i più famosi cimeli della città, le tavole eugubine.

Nella seconda sala i dipinti dei primitivi di scuola locale, fra cui un polittico del XIV secolo; una Vergine col Putto ascritta all'ignoto Guiduccio di Palmeruccio, un S. Vincenzo ed un affresco staccato di Tommasuccio di Martino Nelli, ed una scultura in legno policromata del Trecento. Nella sala successiva figurano alcuni dipinti senesi, e cioè una Vergine col Putto ed un'Annunciazione attribuitili a P. Lorenzetti, una soave Madonna di Neri di Bicci, un Baccanale di Matteo Balducci: i veneti si sono rappresentati da due tavole, fra cui notevole una Pietà nella maniera di Alvise Vivarini: sono quivi esposti inoltre una pala d'altare di Timoteo Viti, ed alcune tempere di Scuola Umbra.

Nel gran salone sono disposti i quadri di maggiori dimensioni del XVI e XVII secolo, specie di scuola locale fra cui ricorderemo le grandi tele di Virgilio e Benedetto Nucci. Nella V sala sono riuniti i dipinti di scuole diverse dal XVI al XVIII secolo; nell'ultima l'ordinatore raccolse i prodotti delle arti minori, quali l'oreficeria, le armi, le ceramiche, le stampe, i parati sacri, ecc.

Tutte le sale sono poi ornate da magnifici mobili antichi, casse nuziali, banconi, tavole di refettorio, cofani, armadi, savonarole, sgabelli, ecc.

In questa occasione il Prof. Colarieti Tosti procedette al restauro ed al consolidamento di dipinti che ne avevano maggiore urgenza, quale il gonfalone dipinto nel 1503 da Sinibaldo Ibi, gli affreschi secenteschi del gran salone; i ritratti dei duchi d'Urbino Guidobaldo e Francesco Maria, sotto i quali si rinvenne la firma dell'autore, Virgilio Nucci.

Lo stesso restauratore su proposta del Dott. Umberto Gnoli eseguì lo scoprimento d'un polittico, del tutto ridipinto a olio nel XVII secolo: di questa importante scoperta — lo Gnoli attribuisce a Pietro Lorenzetti la tempera ora rinvenuta — si occuperà il Bollettino nel prossimo numero.

Per sopperire alle spese di trasporto, di restauro, di adattamento dei nuovi locali per la civica Pinacoteca, il Minisiero della P. I. contribuì con la somma di L. 2112.

LAZIO.

ROMA. – S. Bartolomeo all'Isola. — Nella cappella a destra dell'abside è stato scoperto a cura della R. Sovraintendenza dei Monumenti un affresco del secolo XIII, rappresentante la Madonna in trono col Bambino, fra due figure di committenti. L'affresco ha grande importanza perchè fa conoscere le condizioni della pittura in Roma prima del movimento di rinascita iniziato da Pietro Cavallini.

— S. Eligio degli Orefici. — Il Ministero ha approvata la spesa di L. 866,25 per l'esecuzione della prima parte dei lavori di ripresa delle fondazioni della chiesetta raffaellesca di S. Eligio degli Orefici, che si trovava in cattive condizioni statiche.

CORCHIANO. — Chiesa di S. Maria del Soccorso. — È terminato il lavoro di restauro del tetto.

CIVITACASTELLANA. — Cattedrale. — La Sovrintendenza dei Monumenti di Roma ha fatto demolire due altari moderni che ingombravano la cripta della Cattedrale di Civitacastellana, coprendo in gran parte i due tabernacoli del Rinascimento fatti eseguire dal cardinale Rodrigo Borgia. Il lavoro ha importato la spesa di L. 85,47.

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1909 — Tip. Editrice Romana, Via della Frezza 59-61,

SOMMARIO DELL' 8° FASCICOLO - *Agosto 1909.*

L'Affresco dell' « Annunziazione » nel Pantheon, GIULIO CANTALAMESSA. — Incrementi del Museo Nazionale Romano, R. PARIBENI. — La Leda di Michelangelo, LUCIO TASCA BORDONARO. — Disegno inedito di Lorenzo di Credi per un dipinto degli Uffizi, P. NERINO FERRI. — Atti ufficiali. — Notizie (Musei e Gallerie - Varie). — Concorsi.

Il fascicolo consta di 40 pagine con 20 illustrazioni nel testo e 6 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 9° FASCICOLO - *Settembre 1909.*

La leggenda di S. Cristoforo interpretata da Tiziano e dal Monrealese, GUSTAVO FRIZZONI. — Di due tavole del Ghirlandaio nel Museo civico di Pisa, AUGUSTO BELLINI PIETRI. — Nuove attribuzioni di dipinti del Museo di Palermo, CESARE MATRANGA. — Su un ritratto di Baccio Valori nella Galleria Pitti, dipinto da Sebastiano Del Piombo, ODOARDO H. GIGLIOLI. — Per la morte dello Spagna, N. D. R. — Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie). — X Esposizione Internazione di Belle Arti in Monaco di Baviera.

Il fascicolo consta di 40 pagine con 19 illustrazioni.

SOMMARIO DEL 10° FASCICOLO - *Ottobre 1909.*

S. Maria degli Angeli e le Terme Diocleziane, CORRADO RICCI. — I disegni di antichi maestri negli Uffizi, P. NERINO FERRI. — L'ancona dei Querini Stampalia di Venezia, opera di Bartolomeo Giolfino da Verona, del 1470, GINO FOGOLARI. — Notizie (Musei e Gallerie - Varie).

Il fascicolo consta di 40 pagine con 34 illustrazioni nel testo e 3 tavole fuori testo.

"ONOTO,,

Penna tascabile perfetta

La causa principale che distoglie tante persone dall'usare una penna stilografica, così comoda ed utile nello scrivere, deriva dal **disturbo di riempire le penne stilografiche ordinarie, attualmente in commercio, col sistema della pompetta e dell'inchiostro speciale.**

Questo gravissimo inconveniente è ora completamente eliminato con la **penna « Onoto »** veramente ideale e la più moderna. Infatti:

- **La « Onoto » si riempie da sè in cinque minuti secondi,** per mezzo di un congegno semplicissimo non soggetto ad alcun guasto;
- **La « Onoto »** è la sola penna a serbatoio con riempimento automatico munita di una **valvola regolatrice** che permette di controllare il flusso dell'inchiostro, tanto per scrivere adagio, che rapidamente;
- **La « Onoto »** è munita di una **valvola d'arresto** che impedisce la filtrazione in **modo assoluto,** in qualsiasi posizione si trovi la penna:
- **La « Onoto »** è maravigliosamente bilanciata e non stanca la mano, anche dopo parecchie ore di lavoro continuo;
- **La « Onoto »** ha un'alimentazione gemella che garantisce il passaggio regolare dell'inchiostro sul largo pennino d'oro da 14 carati a punta d'iridio. I pennini sono larghi quanto quelli ordinari di acciaio; ciò che garantisce la **massima facilità dello scrivere;**
- **La « Onoto »** infine, contiene inchiostro sufficiente per scrivere sino a **20,000 parole** e si può riempirla in **cinque minuti secondi con qualsiasi inchiostro disponibile.**

Modello N, misura normale, L. 15.

"ONOTO

PENNA A SERBATOIO AUTOMATICO

della Casa Thos. de La Rue & C. di Londra

AGENTE GENERALE PER L'ITALIA E. CALZONE - ROMA.

In vendita presso le principali cartolerie del Regno.

ANNO III. FASC. XII.

BOLLETTINO D'ARTE

DEL MINISTERO DELLA P. ISTRVZIONE

NOTIZIE DELLE GALLERIE DEI MVSEI E DEI MONVMENTI

E. CALZONE, EDITORE

ROMA · MCMIX

SOMMARIO DEL 12° FASCICOLO - *Dicembre 1909*

Il deperimento delle pitture murali nel Campo Santo di Pisa, ROBERTO PAPINI.
L'affresco di Collepepe, UMBERTO GNOLI.
Locri Epizefiri. Resoconto sulla terza campagna di scavi Locresi *(cont. e fine)*, P. ORSI.
Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie).

Il fascicolo consta di 44 pagine con 37 illustrazioni nel testo e 1 tavola fuori testo.

SOMMARIO DEL 1° E 2° FASCICOLO - *Gennaio-Febbraio 1909.*

Due rilievi della Collezione Boncompagni Ludovisi, GIUSEPPE CULTRERA. — La morte dello Spagna e la sua ultima opera datata, UMBERTO GNOLI. — Il Tesoro di San Giovanni in Laterano fino al Secolo XV (Nuovi documenti per l'arte del Quattrocento in Roma). GIACOMO DE NICOLA. — Studi sulla Scultura napoletana del Rinascimento, ANTONIO MUNOZ. — Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie). — Concorsi.

Il fascicolo consta di 80 pagine con 41 illustrazioni nel testo e 2 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 3° FASCICOLO - *Marzo 1909.*

Studi sulla Scultura napoletana del Rinascimento *(cont. e fine)*, ANTONIO MUÑOZ. — Il portico e la chiesa di San Bartolomeo in Bologna, EMILIO RAVAGLIA. — Ottava Esposizione internazionale d'Arte a Venezia. — Notizie (Monumenti). — Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti.

Il fascicolo consta di 40 pagine con 17 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 4° FASCICOLO - *Aprile 1909.*

Gli affreschi della Rotonda di S. Giovanni a Carbonara a Napoli, LUIGI SERRA. — Gli Arazzi nella Sala dei Dugento a Firenze, HANS GEISENHEIMER. — Una copia del « Noli me tangere » di Michelangelo, CARLO GAMBA. — Inaugurazione della ottava Esposizione internazionale d'Arte della Città di Venezia.

Il fascicolo consta di 40 pagine con 15 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 5° e 6° FASCICOLO - *Maggio-Giugno 1909.*

La collezione Barberini di antichità prenestine, ALESSANDRO DELLA SETA. — La madonna miracolosa del Tresto, GINO FOGOLARI. — La Basilica di Santa Restituta in Napoli, ANTONINO SORRENTINO. — Apertura di un sottopassaggio nelle mura urbane di Lucca, LA COMMISSIONE. — Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti). — Consiglio superiore per le Antichità e Belle Arti.

Il fascicolo consta di 80 pagine con 46 illustrazioni nel testo e 5 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 7° FASCICOLO - *Luglio 1909.*

Michele Marieschi, pittore prospettico veneziano, GINO FOGOLARI. — La patria del Bergognone, CORRADO RICCI. — I documenti per la storia del Settizonio Severiano e i disegni inediti di Marteau van Heemskerck, ALFONSO BARTOLI. — Due affreschi di Perino del Vaga nella Galleria degli Uffizi, GIOVANNI POGGI. - Atti parlamentari — Atti ufficiali. — Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti).

Il fascicolo consta di 40 pagine con 20 illustrazioni nel testo e 3 tavole fuori testo.

IL DEPERIMENTO DELLE PITTURE MURALI NEL CAMPO SANTO DI PISA.

LLORCHÈ, or non è molto, un letterato francese suscitò una polemica assai vivace sui giornali politici quotidiani, resultò chiaramente come le pitture murali del Campo Santo di Pisa non sieno abbandonate alla rovina, secondo l'accusa che si moveva dall'estero alla nostra direzione delle Antichità e belle Arti, ma che il problema della conservazione di quelle pitture interessa singolarmente da anni artisti e scienziati e che la direzione stessa, specie negli ultimi tempi, ha avuto cura di cercarne una definitiva soluzione.

Pure il problema non è ancora risolto: diverse sono le opinioni sulle cause del deperimento, vari i mezzi che si propongono per fermare la rovina minacciante da gran tempo la grande opera pittorica. Mi è parso quindi utile di riassumere e di analizzare tutta questa varietà di opinioni e di proposte, affinchè si possa confrontarle e sceglierne la migliore; ma più che tutto mi è sembrato utile di ricercare fra i documenti d'archivio ogni notizia che possa riguardare la storia e le vicende della decorazione pittorica, accompagnando questa ricerca con un esame analitico delle cause fisiche e chimiche concorrenti al deperimento delle pitture e degli intonachi.

Poichè le cause di questo deperimento sono varie e complesse: derivano alcune dall'ambiente in cui le pitture furono eseguite, dipendono altre dal modo, dalla tecnica pittorica con cui le pitture stesse furon condotte.

Il clima di Pisa è certamente tutt'altro che favorevole alla conservazione degli intonachi che rivestono pareti esterne: la vicinanza di Pisa al mare, l'essere essa circondata da stagni e da paludi, attraversata da un fiume che reca abbondanza d'acque, fan sì che, a causa della temperatura generalmente mite anche in inverno, l'evaporazione di tutta l'acqua che circonda ed attraversa Pisa avviene molto facilmente e che l'aria si impregna costantemente di una notevolissima quantità di vapor d'acqua. Chi vada infatti di sera in quella parte del Lung'Arno che, sulla riva sinistra dell'Arno, sta fra il Ponte alla Fortezza ed il Ponte Solferino, trova

frequentemente le pietre dei palazzi, i marmi della Spina e le lastre del pavimento stradale intrisi di una abbondantissima umidità che dà l'illusione di una pioggia recente. E questo fenomeno si ripete in ogni altra parte di Pisa dove le condizioni di temperatura e di esposizione ai raggi solari sono analoghe.

Ora il Campo Santo pisano sulla superficie delle sue pareti e dei suoi monumenti presenta appunto il massimo delle condizioni favorevoli alla condensazione del vapor d'acqua contenuto dall'aria atmosferica. Infatti sotto le tettoie il sole non batte che poco e le pareti dipinte ed i monumenti marmorei hanno una temperatura minore di quella dell'ambiente esterno, talora tanto bassa che nei giorni più umidi e tepidi i monumenti ed i sarcofagi, le colonnette e gli intagli, tutte quelle superficie insomma che meno facilmente assorbono l'acqua sono coperte da un velo

Pisa. - Campo Santo. — L'inferno.
La parte inferiore è rifatta completamente.

di goccioline fittissime le quali sempre più ingrossando colano in abbondanza fino a terra. Di notte la condensazione è anche maggiore e dalle tettoie di piombo cade uno stillicidio continuo anche dopo giornate perfettamente serene.

E ciò accade ogni giorno, sebbene in minore proporzione nei mesi della grande estate: ma conviene ricordare che Pisa è completamente dominata dai venti di libeccio e di scirocco, i quali portano seco gran parte di quel pulviscolo acqueo che si produce in grande abbondanza sulla costa pel battito furioso del mare.

Non solamente quindi l'umidità atmosferica si deposita, condensandosi sull'intonaco delle pareti, ma una soluzione di acqua e cloruro di sodio viene spinta violentemente nei giorni di libeccio e di scirocco su quelle pareti che maggiormente sono esposte all'azione dei venti marini.

V'è dunque una duplice azione chimica e fisica dell'ambiente sui dipinti, azione che occorre esaminare partitamente.

Raccogliendo in tubi d'assaggio alcuni piccoli frammenti dell'intonaco cadente dalle pareti istoriate del Campo Santo pisano, io ebbi cura di raccoglierli presso ai quattro angoli interni dell' edificio, in modo che l'azione disgregante potesse essere studiata nel modo più completo possibile.

Nei quattro tubetti fu raccolta da me con ogni cura quella parte superficiale dell'intonaco dipinto che ancora porta tracce di colore, quantunque grandemente sfiorito e polverizzato: si trattava quindi di studiare la malattia nel suo stadio più acuto allorchè basta un soffio di vento perchè ogni traccia della pittura sia perduta per sempre.

I quadri scelti per il saggio furono: Le storie degli Anacoreti e l'ultima delle storie di Giobbe, nella parete volta a tramontana; la torre di Babele e l'ultima storia del Vecchio Testamento, presso al Monumento dell'Algarotti, nella parete a mezzogiorno. — Di quest'ultima soltanto il saggio dell'intonaco fu sottoposto ad una analisi completa: degli altri mi sembrò sufficiente dare soltanto la proporzione di anidride nitrica (N_2O_5) e di Cloro (Cl) che in essi si trova.

I resultati di tali ricerche furono i seguenti:

I. *Storie degli Anacoreti:*
Cl = 0,27 °|ₒ N_2O_5 = 0,784 °|ₒ.

II. *Ultime pitture di Benozzo:*
Cl = 0,32 °|ₒ N_2O_5 = 0,634 °|ₒ.

III. *Torre di Babele:*
Cl = 0,32 °|ₒ N_2O_5 = 0,726 °|ₒ.

IV. *Storie di Giobbe:*
Cl = 0,41 °|ₒ N_2O_5 = 0,753 °|ₒ.

Analisi delle ultime pitture di Benozzo: (1).

Perdite al fuoco: Acqua, CO_2 e sostanze organiche	23,98	$Si\,O_2$ (Anidride silicica)	42,36
N_2O_5	0,784	Fe_2O_3 / Al_2O_3	7,54
Cl	0,326	Mg O (Ossido di Magnesio)	(tracce minime)
Ca O (Ossido di Calcio)	24,02	Perdite e sost. non dosate	0,99

Come si vede dal resultato di queste ricerche il cloro si presenta in quantità notevole nei 4 saggi ed i valori dati dalle analisi vanno considerati come valori medi data l'impossibilità di prendere intonaco e colore da saggiare in condizioni identiche per ogni affresco e non potendosi con sottigliezza affermare quale degli affreschi subisca più fortemente l'azione atmosferica.

Ora si sa che il processo lento di consolidamento delle malte aeree, anche come hanno recentemente provato gli studi microscopici di esse (2) si compie in due fasi: avviene da prima un assorbimento graduale di acido carbonico che converte l'ossido in carbonato calcico e quindi un processo di decomposizione delle sabbie che molto lentamente contribuisce, con tutta probabilità, alla formazione del silicato di calcio.

Se non che questo processo di consolidamento negli intonachi del Camposanto pisano ha dovuto essere fin da principio ostacolato per la presenza del cloro che,

(1) Debbo molta gratitudine alla cortesia del Dott. Giacomo Cenni, Assistente alla Cattedra di chimica applicata nella Scuola per gli Ingegneri in Roma, per l'aiuto ed il consiglio ond'egli diresse queste mie ricerche.

(2) Gino Gallo, " *Studio Microscopico delle malte aeree* „ *Gazz. di Chim. Ital.*, Anno XXXVII, Parte II.

continuamente spinto sotto forma di Na Cl (Cloruro sodico) sulle pareti dipinte ha agito sulla calce formando continuamente cloruro calcico ($Ca\ Cl_2$).

Ma si osservi inoltre che il cloruro calcico che si forma costituisce lo 0,571 °|₀ della malta e che quindi, data la proporzione di sabbia e calce nell'intonaco, oltre l'uno per cento di Ca O si è trasformato in cloruro, percentuale assai alta se si considera la grande deliquescenza del cloruro calcico.

Pisa. - Campo Santo. — Andrea da Firenze. — Storie di S. Ranieri (part.).
Là dove l'intonaco non è caduto il colore non sfiorisce nè il disegno si perde.

Infatti questo sale molto facilmente, si impregna d'umidità e si discioglie allorchè si trova in presenza dell'aria atmosferica umida; basta che sulla parete avvenga una copiosa condensazione di vapor d'acqua perchè il $Ca\ Cl_2$ entri in soluzione con l'acqua condensata e possa disperdersi colando o penetrando fra le crepe dell'intonaco. Purtroppo abbiamo visto come questa condensazione sia facile sulle pareti del Campo Santo pisano e si capisce quindi come la presenza del cloruro calcico sugli intonachi istoriati sia di danno grandissimo per le pitture e come

spieghi facilmente lo sfiorire del colore, la rapida ed irreparabile disgregazione dei dipinti.

Resta l'acido nitrico: e non è certo ultima causa del deperimento. Infatti, per quanto l'azione delle muffe e dei bacteri nitrificanti sia in gran parte ostacolata dalla formazione del $Ca\ Cl_2$, è favorita dalla copiosa umidità che si condensa sulle pareti e che in parte agisce chimicamente, come l'analisi ha dimostrato, in parte fisicamente sull'intonaco stesso.

Nè d'altra parte, come vedremo in seguito e come alcuni saggi hanno dimostrato, si può dare importanza ad altra umidità che non a quella atmosferica.

Dopo questa sommaria esposizione delle alterazioni chimiche sulle pareti restano a considerare le cause fisiche le quali si possono riassumere brevemente: innanzi tutto la dilatazione dell'intonaco dovuta a frequenti sbilanci di temperatura, favorita dal penetrare del vapor d'acqua fra gli interstizi della malta. Questa dilatazione avviene principalmente in due sensi: uno normale, l'altro parallelo alla superficie del muro.

La dilatazione nel senso normale non ha effetto se non minimo sulla disgregazione dell'intonaco, ma si capisce molto facilmente come la dilatazione nell'altro senso possa produrre danni gravissimi quando l'intonaco cresca molto di volume e non trovi una sufficiente adesione all'arriccio sottostante. Vedremo in seguito per quale ragione questa adesione manchi talora completamente: si capisce allora come la dilatazione non possa avvenire liberamente nei pezzi d'intonaco non aderenti a causa del contrasto che essi trovano là dove l'intonaco ancora aderisce alla parete. Non potendo dilatarsi nel senso parallelo alla parete questi pezzi si incurvano e si gonfiano in grandi od in piccoli spanci che poi aprendosi per l'aumentato volume si distaccano e cadono lasciando scoperto l'arriccio completamente sano, liscio e coperto il più delle volte dalle tracce sempre fresche dell'originale disegno a tempera sanguigna. Questo fatto, come vedremo anche meglio in seguito, esclude ad evidenza che si tratti di cause dipendenti dall'umidità filtrante attraverso il muro o dalla presenza di certi piccoli ragni che di frequente si son trovati in altre località, come nel Chiostro verde di S. Maria Novella, e che non si trovano mai sotto i rigonfiamenti dell'intonaco nel Campo Santo pisano.

Fisicamente agisce anche il vento che trovando quest'opera di disgregazione già avanzata e battendo con violenza sulla superficie corrosa, esercita una notevole azione di attrito e contribuisce a disperdere le particelle di colore e di calce in misura tanto maggiore quanto più trova l'intonaco guasto e disgregato.

E per notare solo le cause minori del deperimento si potrà citare la putrefazione delle colle e delle tempere, la diversità dei coefficienti di dilatazione fra queste colle adoprate nei ritocchi e il colore sottostante, diversità che produce un accartocciamento nel velo della tinta, come apparirà anche più chiaramente dall'esame della tecnica adoprata nell'eseguir le pitture.

Questo complesso di cause fisiche e chimiche basta realmente a spiegare la quasi totalità dei fenomeni che si riscontrano studiando il deperimento delle pitture nel Campo Santo pisano e sarebbe sufficiente la loro esposizione per cercare un rimedio al danno gravissimo che esse recano ogni giorno alla grande opera decorativa. Ma altre cause intervengono ad aggravare il danno, ad accrescere il pericolo imminente di rovina.

Si è parlato molto ed anche troppo di incuria, di veri misfatti compiuti contro l'opera meravigliosa da restauratori antichi e moderni e in gran parte le accuse

contro i restauratori son pur troppo fondate; ma molte cose si sono affermate senza un serio fondamento di dati di fatto, da chi poco ha considerato la complessa questione.

Non sarà quindi inutile - spero - rifare per sommi capi la storia delle vicende che le pitture hanno dovuto subire dal tempo del loro compimento fino ad oggi.

Pisa. - Campo Santo. — Benozzo Gozzoli. — Storia di Cora Datan e Abiron (part.). Dove l'intonaco è caduto rimane l'arriccio disegnato: il resto lentamente sfiorisce.

Il gran chiostro silenzioso, che i Pisani vollero eretto intorno alla terra recata da Ubaldo Lanfranchi, ebbe il suo compimento molto tardi se si ha riguardo alla completa decorazione quale oggi si vede; ma la fondazione e l'erezione delle quattro mura fu compiuta già fino dal 1358 allorchè si provvide alla costruzione « *fondamentorum et murorum Campisancti ex latere murorum pisane civitatis* » di quella parte cioè che Benozzo doveva poi decorare.

Non molto tempo era corso dal compimento della parete settentrionale quando si cominciarono a verificare i primi guasti alle pitture per l'effetto di quel clima cui ho già accennato. Si dovette allora pensare al restauro delle pitture, che erano certamente quelle del lato verso la piazza. Si trova infatti nei libri dell'opera che il

12 maggio 1371 Jacopo di Ghele, battiloro, fu pagato del prezzo d'alcuni pezzi d'oro « *positis in renovatione et reactatione picturarum Campisancti* »; ed un anno dopo Francesco da Volterra riceve pure denaro per colori « *positis in picturis et reactationem picturarum per eum et socios actenus factis* ». Il che dimostra — dice il Supino (1) — che gli artisti restaurarono alcuni degli affreschi *sino allora fatti* rinnovandone l'oro delle aureole.

Il primo restauro fu dunque già d'una importanza notevole se Francesco da Volterra ebbe bisogno di quei *socii,* Neruccio di Federigo e Berto dell'Argomento, di cui parla il libro dell'Opera del Duomo: nè è difficile supporre che si trattasse di quelle infelicissime storie di Giobbe, dal Vasari attribuite a Giotto, che quasi completamente sono scomparse e che il pittore volterrano aveva eseguite non molti anni prima.

Da che cosa dipendeva questo primo deperimento delle pitture da poco eseguite? È lecito arguire che in molta parte dipendesse anche dalla incuria in cui si teneva il tetto del Campo Santo, tanto è vero che nel giugno 1373 Puccio di Landuccio, picchia-pietre, ha ordine dall'operaio Pietro da Luciana di andare sopra al Duomo, al Campanile ed al Cimitero insieme con altri per esaminare « *tecturas de lignamine et plumbeas metarum mele et tectorum omnium* » e di suggerire con la massima sollecitudine tutti quei provvedimenti che dovessero prendersi per la conservazione delle fabbriche insigni (2).

Ma, anche dopo riparata la tettoia, gli affreschi continuarono a deperire; se non che questa volta noi abbiamo nei libri dell'Opera notizie più certe riguardo al danno ed alla pittura, poichè vi troviamo che « Maestro Ceccho di Piero, dipintore ebe a dì 9 d'aprile 1379 per racchonciare in Campo Santo le dipinture de lo ferno guaste per li garzoni » *vastate per pueros,* come dice l'altro esemplare latino del registro, « lire una e soldi 15 ». Il che fa supporre che essendo allora il Campo Santo accessibile a tutti e non guardato, come si sarebbe dovuto, i ragazzi avessero arrecato danni alle pitture o con graffi e con segni sulle pareti affrescate oppure col giuoco della palla che allora si giocava impunemente fra le pareti del sacro recinto.

Già dal 1359 gli anziani avevano proibito i giuochi della palla e della zara in Campo Santo; ma, poichè sembra che il divieto degli anziani fosse poco osservato, nel 1385 l'operaio Paransone Grasso, preoccupato dai danni che si verificavano e dallo sfregio che con quel giuoco si arrecava alla santità del luogo, ricorse agli Anziani ed ottenne una nuova provvisione con la quale si proibiva rigorosamente che d'allora innanzi si giuocasse alla palla in Campo Santo.

Ma nè pure questo provvedimento bastò a conservar meglio le pitture, chè purtroppo il male aveva origine diversa e radici più profonde.

Riferisce il Canonico Totti nel suo manoscritto, conservato nell'Archivio dell'Opera, che Nello di Vanni, pittore di Pisa proseguì « le storie di Giobbe fatte da Giotto » nel 1390 ed afferma che la causa per cui queste pitture ebbero tanto a soffrire si deve ricercare nel fatto che, mentre l'Operaio faceva accomodare il tetto, questo fu lungamente tenuto scoperto a causa di alcune liti insorte fra lui e gli operai, per modo che la pioggia giunse a danneggiar molto le pitture medesime.

Ed ecco una seconda commissione per i restauri alla fabbrica: l'operaio Gio-

(1) Supino I. B., *Il Campo Santo di Pisa*, Firenze, Alinari.

(2) Ogni notizia riguardante i monumenti è tolta in questo studio dai libri d'entrata ed uscita dell'*opera del Duomo*, ora all'archivio di Stato. Chi volesse verificare deve quindi cercare in quei libri alla data indicata o in Tanfani Centofanti, *Memorie d'artisti, ecc.* Pisa, 1897.

vanni Macigna volendo nel 1391, conoscere quali lavori fossero necessari a riparare e fortificare la Chiesa Maggiore, il Campanile e il Campo Santo, elegge 8 maestri dando loro l'incarico di studiare i restauri più urgenti e necessari.

I maestri presentano allora dopo un accuratissimo esame la seguente relazione dettagliata e precisa: «.... *In Camposancto vero retulerunt praedicti magistri quod sub tecto dicti Campisancti necessarium est ut omnino remictantur una asticciola et unum punctone versus tubas ystorie beatorum Ephisi et Potiti, eo quod dicta asticciola que versus tubas est omnino destructa vetus et comsumpta. — Et ultra hoc remictendi sunt per Campum sanctum, ut clare inspicientibus demonstratur, calcetti octo cavallettorum* ».

Dopo queste riparazioni che Giovanni Macigna fece subito eseguire passa qualche anno senza che i libri dell'opera faccian menzione di restauri o di sem-

Pisa. - Campo Santo. — Benozzo Gozzoli. — Ratto di Dina (part.).
Primo stadio della malattia: la superficie colorata si disgrega e sfiorisce.

plici riparazioni. Finchè all'affresco dell'Inferno, che abbiam visto già restaurato da Cecco di Pietro, lavora più lungamente Turino di Vanni, tanto che alla data del 20 settembre 1438 si trova: «.... *magister Turinus Vannis pictor, civis Pisanus, habuit et recepit a suprascripto domino Iuliano operario libras octo denariorum, pro eius mercede in reactando et luminando et in novando quatuor arculos inferni inferiores et per totum latus luciferi qui aliquantulum erat discalcinatus* ».

Questo deperimento non poteva non impensierire coloro che soprastavano alla conservazione delle fabbriche dell'opera del Duomo. Si pensò allora per la prima volta che forse l'azione atmosferica era la prima causa del deperimento degli affreschi e fu preso il provvedimento di chiudere con vetri quella parte del chiostro che più sembrava esposta ai venti di tramontana. Quando fu preso questo provvedimento? Non lo sappiamo di sicuro chè nessuna menzione troviamo della relativa prescrizione: solo sappiamo che Bartolommeo da Scarperia fece nel 1453 alcune finestre a vetri per il Campo Santo « di contro all'Inferno » come

Benozzo Gozzoli. — **Partenza di Agar** (particolare). — *Pisa,* Campo Santo.

Angeli rifatti quasi completamente da Zaccaria Rondinosi.

risulta da un'altra partita del 1462. È quindi presumibile che Bartolommeo fosse il primo artefice impiegato in quest'opera poichè troviamo che le altre furono affidate nel 1484 ad un altro Bartolommeo di Andrea di Scarperia dopo che di nuovo il Lucifero era stato « aconciato » da Maestro Borghese pittore nel 1462 e dopo che nel 1476 rovinando la cappella che era dei Barbaresco, donna Iacopa del fu Giovanni Barbaresco aveva provvisto, d'accordo con l'Opera, alle riparazioni necessarie visto che le acque guastavano le pitture « che eran dentro la faccia di Campo Santo ».

Intanto, nel 1468, sulla vasta muraglia non ancora decorata aveva incominciato a dipinger Benozzo. Egli aveva, come è noto, assunto l'impresa del lavoro ed è quindi scusabile quanto naturale che egli cercasse di risparmiar nelle spese, nel tempo e nel lavoro già che la grande opera si presentava veramente terribilissima, come ebbe a definirla il Vasari.

Benozzo infatti avrebbe, per buona regola d'arte, dovuto demolire l'arriccio che datava — lo abbiamo visto — da circa il 1358 e che, carico ormai di depositi salini, non si prestava affatto a ritenere l'intonaco di calce e di sabbia finissima che vi fu sopra disteso.

Invece Benozzo non demolì l'arriccio e questa voluta trascuratezza fu la causa prima di quei rigonfiamenti che in numero grandissimo si manifestarono di poi e che furono il danno maggiore alle pitture di Benozzo. Infatti, allorchè caddero o furono staccati i pezzi d'intonaco rigonfiati si trovò l'arriccio perfettamente sano ed asciutto, con una superficie molto liscia e quasi vitrea, coperta da tracce di disegno a sanguigna o da una lieve polvere rosea derivante appunto dal disperdersi di questo disegno d'abbozzo in polvere minuta.

Si capisce, dopo questa constatazione, come il rigonfiamento dell'intonaco avvenisse: l'intonaco dipinto, continuamente dilatato e disgregato dall'umidità e dal variare della temperatura ambiente, non trovando sufficiente adesione con l'arriccio sottostante e dovendo pure espandersi per l'accresciuto volume, rigonfiava lasciando quasi intatto il disegno che il pittore da prima aveva fatto sul muro.

Questa spiegazione dei rigonfiamenti o spanci è confermata anche dal fatto che le più danneggiate fra le pitture di Benozzo sono appunto quelle più esposte alla diretta azione dei venti marini e meno accurate nella tecnica esecuzione e nel disegno.

Il Supino nel suo bellissimo libro sul Campo Santo, dà la colpa a Benozzo di questa trascuratezza del disegno fondando la sua accusa sul fatto che di aiuti o di garzoni del Gozzoli non si trova fatta menzione nei registri dell'opera; ma — sebbene Benozzo non fosse fine e corretto disegnatore nè pure nelle opere sue migliori — non è difficile riconoscere nelle ultime storie concepite da Benozzo i frequenti segni della mano dei discepoli, mano inesperta e talora inabile tanto da doversi assolutamente scartare molte figure come opera dello scolare dell'Angelico. Nè si può d'altra parte logicamente ammettere che Benozzo compisse da sè solo tutta la sterminata opera di pittura murale.

Che egli infatti ponesse più cura nelle prime pitture e compiesse le altre con fretta sempre crescente è un fatto evidente: l'Ubbriachezza di Noè, la Costruzione della torre di Babele, la Distruzione di Sodoma ed altre poche scene del Vecchio Testamento sono non solo di esecuzione tecnica più accurata nel disegno e nel colorito, ma lo stesso impasto dei colori è notevolmente migliore.

Benozzo Gozzoli ebbe, nell'eseguire la grande sua opera decorativa sulle pareti del Campo Santo pisano, il torto grandissimo di falsificare l'affresco. Egli infatti sul-

l'intonaco fresco non dette che una generale coloritura alla sue scene tingendo di rosso, d'azzurro o di verde ciò che doveva poi risultare in quel colore, dando cioè una preparazione alla pittura.

Dipinse poi quasi completamente a calce, ossia per dare al colore una maggiore solidità di coesione con l'intonaco della parete, mescolò nel pentolo calce e colore, dipingendo come a tempera e rifinendo poi i particolari più delicati con veri colori a tempera diluiti, secondo l'uso, con latte di fico o con latte sburrato o con un miscuglio d'aceto e d'uovo.

Ottenne così l'effetto generale del vero buon fresco con notevole risparmio di tempo e potè in tal modo sfoggiare una tecnica che non sarebbe possibile usare nell'affresco, una tecnica ad ombre accarezzate dal pennello, capace di dar l'analisi d'ogni particolare e non quella sintesi, quella sommaria pittura delle sagome e dei toni che è caratteristica d'ogni vero buon fresco.

Pisa. - Campo Santo. — Benozzo Gozzoli. — La Regina Saba (part.).
La malattia in uno stadio avanzato: le squamette cadono.

E sembra anche più strano che Benozzo dipingesse così la sua opera più grande e che per economia adoperasse malte molto magre per gli intonachi, quando si pensa che egli non poteva ignorare come la vita delle sue pitture sarebbe stata messa in serio pericolo dalle condizioni climatiche di Pisa, tanto più che nel 1462 aveva lavorato nello stesso Campo Santo Maestro Borghese a restaurare il Lucifero, circostanza che Benozzo certamente non ignorava.

Ma egli non vi badò, preoccupato piuttosto di guadagnar denaro, che già era lontano il tempo in cui con grandissimo amore aveva dipinto la cappella del Palazzo Riccardi e poco gli importava ormai di accrescer la fama che si era rapidamente acquistata.

Così ben presto troviamo numerose partite nei libri dell'opera per denari pagati a Maestro Giuliano di Giovanni detto Solassino « per suo magisterio lavorato in champo santo fino a questo dì » 12 d'agosto 1523.

Ora si sa certamente che egli lavorò a restaurar nuovamente l'Inferno che tante peripezie aveva subito fin allora e che egli lo guastò mutando a suo capriccio e rifacendo la parte inferiore del quadro. Però le partite dei registri non parlano esattamente di questa sola pittura ed è quindi possibile — tanto più che gli fu pagata la ragguardevole somma di oltre 130 lire pisane — che la sua opera di restauro non si limitasse soltanto al quadro di Lucifero ma si estendesse anche alle altre pitture che dovevano esser guaste quasi altrettanto dalla parte di mezzogiorno.

Lavorò egli a ritoccare anche quelle di Benozzo? Non si ha ragione di affermarlo, tanto più che troppo poco tempo sembra trascorso dal compimento della grande opera gozzoliana; pure non si ha ragione nè anche di negar questa ipotesi data la trascuratezza con cui Benozzo aveva condotto il lavoro.

Per trovar notizia di altri restauri fatti agli affreschi di Campo Santo bisogna giungere fino al 1615, allorchè Giovanni di Stefano Marucelli ricevette denaro dall'Opera « per pittura della storia di Giobbo fattone un quadro in Campo Santo ». Del qual restauro il Martini così parla: *Praedictarum figurarum vestes ab iniuria temporum laesas vel salsedine rosas, Ioannes Stephanus de Marucellis circa dimidium saeculi nuper elapsi elegantibus coloribus reaptavit* (1).

Sembra quindi che neppure il Marucelli toccasse le istorie figurate di Benozzo che però avevan già sofferto moltissimo ed eran già in pietose condizioni poichè nel 1659 comincia purtroppo i suoi lavori quello spietato, presuntuoso ed ignorante restauratore che fu Zaccaria Rondinosi.

Egli — come dimostra un documento trovato dal prof. Clemente Lupi (2) e pubblicato come proveniente dall'Archivio di Stato di Pisa — ritoccò e guastò in gran parte tutti gli affreschi di Benozzo niuno escluso nè eccettuato.

Del resto, anche prima della scoperta del documento, i libri dell'Opera parlavan già chiaro: « A dì 30 giugno 1665 lire 4945,10 bone a detto Zaccheria Rondinosi sono per un conto dato delle pitture restaurate in Campo Santo delle storie del testamento vecchio e parte rinnovate ».

Il Rondinosi dunque lavorò per 6 anni in Campo Santo rovinando per la massima parte i dipinti e non riuscendo neppure a dare all'intonaco nuovo che egli affrescava l'aderenza necessaria all'arriccio tanto è vero che la testa di Noè — ad esempio — pochi anni dopo di essere stata rifatta si distaccò di nuovo e cadde.

Si può dire quindi che da quell'epoca delle pitture di Benozzo pochissimo è rimasto se si eccettuano, oltre a quelle rifatte, le figure dipinte per mano dei discepoli o degli aiuti. Fu anche l'incuria che fece in tal modo deperir le pitture? Non sembra veramente che questa accusa possa esser mossa a coloro cui spettava la conservazione del monumento, poichè, come abbiam visto, gli operai non ristettero dall'ordinare riparazioni e restauri; anzi meglio sarebbe che ne avessero ordinati meno e migliori. Di più questa sollecitudine non cessò mai di esser fervida poichè anche nel 1700 troviamo che furono supplite alcune piccole lacune nelle storie dei martiri dipinte da Spinello per mano di Camillo Gabbrielli, pittore; e nel 1728 i fratelli Melani, che incisero le famose tavole in rame a corredo del *Theatrum* del Martini, ripararono con gran cura i quadri della vita di S. Ranieri, dei quali indicarono prima nell'incisione le scrostature e le lacune.

Non possiamo quindi accusare di incuria gli operai del Duomo che in ogni modo cercarono di mantenere nel primo aspetto la decorazione murale del Campo Santo pisano e, se pure è da deplorare ai giorni nostri che tanti e così radicali restauri sieno stati eseguiti, bisogna lealmente riconoscere che, date le idee del loro secolo, operai e pittori fecero del loro meglio nell'interesse del monumento e dell'arte.

A questo costante rispetto per il Campo Santo pisano sembra non abbia voluto uniformarsi un fiorentino, il cav. Francesco Maggio, il quale reggendo nel 1747 l'ospedale di S. Chiara in qualità di commissario ospedalingo, ordinò che si costruisse un cimitero a buche per l'ospedale fra le mura della città ed il fianco setten-

(1) MARTINI, *Theatrum Basilicae Pisanae.*
(2) *Rivista d'Arte,* Gennaio-febbraio 1909.

trionale del Campo Santo. Le sepolture furono infatti costrutte fino all'altezza di braccia tre e un quarto sopra il piano esterno del Campo Santo.

Molti ed altissimi furono i clamori che quest'ordinanza dello spedalingo sollevò fra i cultori dell'arte e vi fu chi dette la colpa della perdita degli affreschi di Benozzo proprio a questa ordinanza, dicendo come per quella costruzione fosse infiltrata umidità nel muro riuscendo letale alle pitture murali. Tutti gli storici pisani, dal Morrona al Grassi, accusarono il barbaro fiorentino con un accanimento in cui non è difficile di scorgere l'impronta d'un campanilismo mal celato. Il Tempesti nelle sue *Antiperistasi pisane* arrivò a dire che nel 1812 *tutta* la parete dipinta da Benozzo era rimasta *intatta* fino ai suoi giorni ed aggiunse, per rimproverare la costruzione del cimitero: « Premetto che le pitture della nominata parte settentrionale, opera in parte di Piero di Puccio da Orvieto e nel restante del prelodato Benozzo non sono ancor sessant'anni, che io, voi Filalete, e moltissimi vostri coetanei viventi le abbiamo ammirate illese e in tutta la loro pompa di integrità e perfezione ».

A questa affermazione che ha tutta l'apparenza d'esser fatta per falsare il vero e per scagliare contro lo spedalingo l'acredine di rancori partigiani, dettero fede anche molti fra i moderni, ma purtroppo abbiam visto quanto questa affermazione sia falsa e come ad arte fu chiamato *terrapieno* quello che fu soltanto un cimitero a buche di cui nel 1805 furono atterrati i muri che sembrava impedissero la necessaria ventilazione.

Se, infatti, umidità fosse penetrata nei muri dall'esterno all'interno a danneggiare l'intonaco, di questa umidità sarebbe rimasta certamente una traccia palese. Invece nel 1908, allorchè furon rimossi alcuni sarcofagi incastrati nel muro, alcuni saggi eseguiti in mia presenza dimostrarono a sufficienza come questo muro sia perfettamente asciutto anche alla base e talmente solido da richiedere un lungo e faticoso lavoro di scalpello per giungere a scavarlo. — Non solo, ma saggi, fatti pure contemporaneamente in mia presenza, anche dalla parte esterna del muro dove il cimitero era stato una volta addossato, dettero un identico resultato dimostrando che l'umidità non era affatto penetrata a disgregare la malta ed a danneggiare la pittura.

Del resto, anche se la campagna che intorno al 1800 si fece dal Tempesti e da altri, col lodevole scopo di salvare le pitture del Campo Santo, fu mal condotta, non per questo essa rimane di minor valore come sintomo dell'interesse che anche allora s'aveva per la grande opera decorativa. Quella campagna ebbe anzi il merito di iniziare lo studio, quanto fu più possibile razionale, del modo con cui si doveva procedere d'allora in poi al restauro degli impalliditi dipinti.

Furono da prima tentativi incerti e timorosi, informati a quell'empirismo che domina in ogni ricerca preliminare, finchè nel primo Congresso degli scienziati tenuto in Pisa nel 1839, furono invitati gli uomini distinti che vi convennero a studiare le ragioni del guasto delle pitture di Campo Santo ed a suggerire qualche provvedimento per arrestarlo.

Fu nominata allora una commissione di cui alcuni membri, dopo aver osservato che i tentativi fatti fino allora col latte sburrato ed allungato, non erano riusciti del tutto inefficaci, pensarono che si dovesse sugli altri quadri continuare questo metodo di fermatura adottato dal Prof. Giuseppe Branchi; alcuni altri membri invece credettero più utile proporre d'adoperare il latte non allungato per aver maggiore effetto non potendosi temere, a loro giudizio, l'accartocciamento dell'intonaco che gli altri temevano.

Nè mancarono due opinioni diverse da quelle della maggioranza e infatti (siccome dice la relazione) (1) Luigi Bonaparte opinò « che convenisse tralasciare qualunque operazione sulle pitture giacchè non sapevasi se maggior danno o vantaggio avrebbe essa recato e che fosse miglior partito arrestare il guasto chiudendo con cristalli le aperture del loggiato o, nel caso che qualche operazione si dovesse eseguire, fosse più conveniente invece del latte usare l'albumina estratta

Pisa. - Campo Santo. — Benozzo Gozzoli. — Passaggio del Mar Rosso
com'era secondo l'incisione del Lasinio (1812) e com'è oggi.

dal sangue, la quale pure preserva dall'umidità ». — Il Prof. Biscarra (sempre secondo la relazione) fu d'opinione che non si dovessero toccar le pitture, ma che fosse opportuno difenderle con cristalli posti a gran vicinanza di esse perchè v'erano anche allora molti luoghi in cui l'intonaco si distaccava e si riduceva in polvere. Allora il Prof. Giuseppe Branchi, rispondendo ad entrambi, si oppose all'uso dell'albumina e il farmacista Gaspero Mori propose l'uso della destrina.

Resultato di questa discussione fu che l'assemblea decretò doversi con i differenti metodi proposti, eseguire qualche saggio in piccolo sulle parti già ridotte

(1) Atti della prima riunione degli scienziati in Pisa, 1839.

in cattivo stato. Ma questi tentativi — come appare anche dal loro evidente carattere di palliativi — non approdarono ad alcun resultato buono.

Infatti, dopo pochi anni l'Accademia pisana di Belle Arti, compresa dell'alto suo dovere di tutelare la conservazione del patrimonio artistico pisano, nominò una commissione incaricata di studiare il da farsi e di prender visione di un nuovo metodo di restauro ideato da Guglielmo Botti.

La commissione composta dei signori Prof. Paolo Savi, Dott. Rinaldo Ruschi, Ing. Pietro Bellini, pittore Annibale Marianini ed Ing. R. Castinelli, si recò il 6 ottobre 1856 in Campo Santo e scelto un piccolo pezzo fra le pitture di Benozzo *(Il ratto di Dina)* assegnò al Sig. Botti una superficie rettangolare che, sebbene la più guasta e di poca importanza, non essendovi alcuna figura, riuniva in quello spazio aria, alberi ed architettura.

Il 15 dello stesso mese il Botti aveva già distaccato tutto quel pezzo e prima che fosse ricollocato al posto la commissione potè esaminare il muro e l'arriccio antico, *che furono trovati in ottima condizione*, mentre l'intonaco era in gran parte sfacelato in conseguenza dei principi salini di cui era impregnato.

Il pezzo fu riattaccato ma purtroppo anche questo metodo del Botti dovè esser riconosciuto da scartarsi perchè nocivo alle pitture.

Infatti il 5 maggio 1857 la commissione, dopo accurate e diligenti osservazioni, notò, sulle pitture sottoposte all'esperimento, certa pellicola trasparente e giallastra che minacciava di separarsi dal muro e che bagnata con la saliva diveniva molle e vischiosa « dando certo odore come di colla cervina ». Il 24 giugno di quell'anno si manifestarono più decisamente quelle macchie giallastre e le temute scrostature si verificarono per la presenza di una colla che seccando al calore estivo s'arricciava e traeva seco il colore.

Allora il Botti propose di fare un'altra prova sullo stesso quadro con un altro metodo fissando cioè il colore con cera punica o vernice encaustica, distaccando l'intonaco, spianandolo, rifacendo l'arriccio e tornando ad attaccare di nuovo.

Ma in questo secondo tentativo fu trovato biasimevole l'uso dell'encausto quivi introdotto, quantunque non fossero questa volta da lamentarsi l'apparir delle macchie giallastre, l'accartocciarsi e il cadere della superficie dipinta.

Così anche nel 1858 il resultato dei tentativi esperimentati non fu più felice di quello dei saggi eseguiti nel 1840.

Intanto le pitture di giorno in giorno sempre più deperivano avendo l'azione atmosferica tanto più potere quanto più l'intonaco si trova decomposto e disgregato, e si arrivò così ai giorni nostri, cioè agli ultimi restauri compiuti dai due Fiscali, padre e figlio, restauri di cui mi sembra convenga occuparsi più diffusamente essendo — specialmente quelli di Domenico Fiscali — gli unici che abbian dato lodevoli resultati.

Filippo Fiscali, padre, lavorò in Campo Santo dal 1878 al 1880 ed in quei due anni si occupò specialmente degli affreschi più deperiti fra quelli di Benozzo. La sua opera si limitò però con buon resultato alla sola fermatura del colore nei quattro affreschi di Benozzo che stanno fra il quadro della visitazione dei Magi e quello del Passaggio del Mar Rosso.

I restauri di Domenico Fiscali furono più estesi e più radicali. Il suo metodo consiste principalmente in questo: egli applica sull'intonaco alcuni veli precedentemente imbevuti di sostanza coesiva fino a che il numero dei veli successivamente apposti abbia tal forza adesiva da portar seco nello strappo tutta la parte colorata della pittura. Allora egli ha pronto un telaio su cui è tesa una rete metallica della

dimensione medesima dell'affresco distaccato: su questa rete egli fissa per mezzo di un mastice inalterabile agli agenti atmosferici il colore tolto coi veli dalla parete, avendo cura di applicare fra esso e la rete metallica una tela di lino appositamente tessuta, affinchè la pittura non abbia l'impronta delle maglie della rete. Infine con vapori d'acqua calda distacca i veli sovrapposti alla pittura in modo che questa, fissata ormai tenacemente sul telaio può essere senza danno pulita dalla polvere che vi s'era deposta e ricollocata a posto sul muro medesimo per cui fu dipinta.

Questo metodo del riporto su rete metallica dopo lo strappo presenta l'unico inconveniente di alterare leggermente all'occhio nostro il tono generale della pittura, poichè il colore reso smorto ed arido dalla disgregazione dell'intonaco, reso polverulento e biancastro dal depositarsi della polvere e dal formarsi dei sali, riprende corpo e consistenza per l'azione del mastice sottostante e della caseina. Pure qualche ritocco a tempera più leggera si perde nel restauro ed una parte di quella pa-

Pisa. - Campo Santo. — Benozzo Gozzoli. — Giuseppe riconosciuto.
A sinistra un pezzo distaccato e riportato, con alterazione generale dei toni.

tina onde il tempo si compiace d'abbellire ogni opera d'arte, si cancella dalla pittura distaccata.

« Per altro — scrive il D'Achiardi (1) — la solidità che acquista la pittura dopo un simile lavoro è veramente sorprendente tanto che può essere sfregata e grattata fortemente senza risentirne alcun danno mentre allo stato attuale quei resti preziosi sembrano quasi dover scomparire col fiato del nostro respiro. Tutto questo ci sembra compenso bastante per le perdite non gravi inerenti all'opera di restauro e che anche noi vorremmo poter evitare ».

Le quali perdite — se tali realmente si possono chiamare — sono realmente minime in confronto al vantaggio grande che tale sistema di restauro offre per la conservazione delle pitture.

Non bisogna dimenticare che i dipinti di Benozzo tengono assai più della tempera che dell'affresco e che quindi per questo loro carattere tecnico si prestano meglio che ogni altro al distacco. Bisogna ricordare che un affresco (La morte di S. Ranieri) è nello stesso Campo Santo distaccato fino dal settembre 1885 senza che in 25 anni abbia subito la minima alterazione: e bisogna osservare infine che altri pezzi d'affresco distaccati dal Fiscali sono accanto agli altri come dimostra-

(1) D'Achiardi Pietro, *I restauri delle pitture del C. S.*, in *Arte*, 1903, pag. 121.

zione palese della bontà del metodo, nonostante i lievi difetti che esso porta necessariamente con sè.

Del resto — per meglio analizzare i resultati del metodo Fiscali nel distacco degli affreschi — io ho voluto osservare minutamente le pitture di Paolo Uccello nel Chiostro verde di S. Maria Novella in Firenze, che, al pari delle pitture di Benozzo, sono eseguite a calce e rifinite a tempera. Ebbene io che ho visto quelle pitture prima e dopo il distacco posso affermare — e le fotografie lo provano luminosamente — che quelle pitture hanno guadagnato in vigore di toni tanto nelle ombre che nelle luci apparendo come risorte dopo il restauro del Fiscali, il quale, uomo coscienzioso ed anima d'artista, reputa giustamente un delitto qualunque riparazione ai dipinti che non sia solamente ed esclusivamente meccanica.

Sarebbe così compiuta la trattazione storica e tecnica delle cause del deperimento per le pitture del Campo Santo se una osservazione, che non può sfuggire all'attenzione d'un osservatore diligente, non fosse tale da confermare le deduzioni già fatte e da dar modo di comprenderle tutte in modo sintetico ed evidente.

L'aspetto, infatti, delle due pareti lunghe di settentrione e di tramontana è notevolmente diverso nel deperimento che s'è manifestato sull'una e sull'altra parete. — Mentre, cioè, la parete volta a tramontana ha perduto l'intonaco a grandi brani che sembrano essersi distaccati per gli urti violenti che dovettero subire allorchè il Campo Santo serviva di deposito al legname dell'opera, la parete che guarda a mezzogiorno e che contiene gli affreschi di Benozzo deperisce continuamente non solo perchè grandi pezzi di intonaco rigonfiano e cadono ma anche perchè la pittura si dissolve e si sminuzza in tante piccole squamette di colore che al più lieve urto del vento si distaccano e cadono.

Avviene così che nell'una parete, più riparata dai venti marini, gli affreschi rimasti conservano quasi la primitiva vivacità del colore, e nell'altra sbiadiscono, divengono sempre più scialbi ed indecisi come se un velo di nebbia vi si fosse steso a poco a poco dinanzi.

È chiaro quindi che due principali cause — le stesse che dalla trattazione precedente saranno, spero, resultate come fondamentali — intervengono a compiere la distruzione degli affreschi nel Campo Santo pisano:

1° la lenta ma progressiva azione chimica e fisica dei venti marini, che decompongono e disgregano l'intonaco e che, saturi d'umidità, agevolano lo sviluppo delle muffe e dei bacteri nitrificanti;

2° la tecnica diversa adoperata da Benozzo e dagli altri nel dipinger le mura, tecnica che dà una solidità maggiore ai dipinti più antichi e che è causa di un rapido deperimento delle storie dell'Antico Testamento.

Dopo questa trattazione sommaria, sotto il duplice aspetto tecnico e storico, delle cause che hanno concorso alla perdita completa di alcuni quadri e che ogni giorno minacciano più seriamente l'esistenza delle pitture rimaste, si può dire che il problema della loro conservazione è posto completamente. Come trovarne la soluzione?

Ogni affresco esposto all'esterno, prima di tutto, e più ancora ogni pittura murale che non abbia la solidità dell'affresco è fin dalla nascita condannata a deperire e ad esser cancellata dal tempo. — Non è quindi un fatto strano che anche le pitture del Campo Santo pisano deperiscano e muoiano.

Pure se qualche rimedio si deve prendere per conservarle bisogna tener presente che — come credo d'aver dimostrato — la causa della loro perdita o della

loro alterazione è superficiale: il muro su cui le pitture furono eseguite non ha influenza degna di esser considerata sul deperimento di esse.

I provvedimenti ed i rimedi da prendere sono dunque limitati a fissare ed a consolidare l'intonaco decorato con quei mezzi e con quei sistemi che la scienza o la pratica dei restauratori offrono oggi quali più opportuni al caso del Campo Santo di Pisa.

Quali sono questi rimedi? — Di due specie sono quelli proposti fin qui: o di chiudere e preservare con qualche mezzo le pitture dalla azione atmosferica; o di fissare colori ed intonaco in modo stabile e duraturo.

La prima specie di proposte è inutile e dannosa: inutile perchè inefficace data l'avanzata alterazione delle pitture e data l'impossibilità di chiuderle ermeticamente come solo sarebbe efficace di fare, quasi custodendole sotto la campana d'una macchina pneumatica: dannosa perchè i vetri applicati alle finestre guasterebbero irreparabilmente tutta l'armonia e l'eleganza delle linee architettoniche, e perchè posti sulle pitture, deturperebbero vergognosamente la grande opera decorativa.

La seconda specie presenta una maggiore facilità di riuscita: se non che sono da scartarsi senz'altro tutti i tentativi rimasti finora infecondi di fermatura con liquidi fissativi: poichè non soltanto il colore si distacca ma l'intonaco stesso su cui questo colore si dovrebbe fermare è così disgregato, alterato e cadente che non presenta nessuna garanzia di solidità. — Nè per ora la chimica fornisce altri mezzi di fermatura o di consolidamento che abbiano un serio fondamento scientifico, un metodo diverso dall'empirico.

Rimane dunque il distacco ed il riporto su telai metallici da applicarsi nuovamente sulla parete.

L'inconveniente che questa radicale riparazione porta necessariamente con sè lo abbiamo già notato e messo a raffronto coi vantaggi che essa offre; è lecito quindi porre come conclusione questa domanda: Poichè le pitture murali del Campo Santo pisano vanno rapidamente scomparendo e la rovina si fa ogni giorno più vasta sarà meglio perderle completamente o conservarle nel miglior modo possibile?

In questo caso non mi sembra nè ardua nè dubbia la sentenza dei posteri.

Roberto Papini.

L'AFFRESCO DI COLLEPEPE.

ULLE colonne dei giornali quotidiani si è fatto un gran chiasso in questi ultimi mesi attorno ad un affresco esistente in un casale del signor Franzoni, in vocabolo Osteria a Collepepe, piccola frazione del comune di Collazzone, sito circa a mezzo cammino fra Todi e Perugia. Si è parlato di una grande scoperta, di un capolavoro, di un dipinto importantissimo per la storia del costume svevo; la data poi ha oscillato di soli 250 anni, dai primi del XIII secolo alla seconda metà del XV, e per autore se n'è indicato un mastro vasaio derutese... (1).

Vediamo dunque di che si tratta: sulla parete destra d'una stanza del casale, che ora esternamente ha l'aspetto d'una delle solite colonie umbre, vi è un affresco lungo circa metri 7 e alto m. 1,30, rappresentante, da si-

(Fot. Alinari).

Arte della fine del sec. XV. — Giuditta nella tenda di Oloferne.
Collepepe, Casale Franzoni.

nistra a destra, Giuditta alla tenda di Oloferne, un combattimento, e Giuditta innanzi alla città di Betulia. L'affresco non fu mai coperto di calce nella parte superiore

(1) È superfluo ricordare che le ceramiche di Deruta fino al XVI secolo, non si decorarono mai a figure, ma solo a motivi ornamentali.

principale, ed era noto da molti anni. Sotto il pannello vi è dipinto un cortinaggio a fiorami sostenuto da angeli o geni alati presso le due porticine tonde — ora murate — che si aprivano su questa parete.

(*Fot. Alinari*).

Arte della fine del sec. XV. — Combattimento. — *Collepepe*, Casale Franzoni.

Nulla di religioso nei dipinti e negli ornati di questa sala, ove i resti di un camino ed un lavabo oblungo in cotto, di elegante disegno e sostenuto da beccatelli, ci assicurano che questa era una sala da pranzo o tinello.

L'affresco sembra a prima vista un debole monocromato o un pallido arazzo: su un fondo biancastro staccano le figure contornate fortemente in nero, campite qua e là in giallo o rosso, nè vi sono altri colori.

Le fotografie che qui riproduco per la prima volta mi dispensano anche da una sommaria descrizione dell'affresco che, diciamolo subito, non ha alcun valore artistico, ma solo può interessare e per l'iconografia e perchè ci si presenta come una copia molto volgare di un buon dipinto ora perduto.

Non ci occupiamo del maestruccolo paesano che intinto di nero il grosso pennello contornia uniformemente eguali tutti i volti con ciglia arcuate, nasi triangolari, bocche falcate, che disegna cavallucci di legno, dipinge sulle colline del primo piano abeti neri lunghi quanto il naso dei lontani soldati e con segnacci di carbone indica le pieghe delle vesti. Siamo innanzi ad un volgare pittore d'infimo ordine,

(Fot. Alinari).

Arte della fine del sec. XV. — Combattimento. — *Collepepe*, Casale Franzoni.

ancor più debole di quelli che nelle chiesuole di campagna affrescavano per i contadini la solita Madonna votiva.

Però la composizione di questa scena, il movimento che anima la battaglia, i gesti energici e naturali di alcuni militi dal corpo snello ed elegante, la posa graziosa del giovane tamburino, alcuni guerrieri caduti nella mischia e che vedonsi di scorcio, non sono farina del sacco di questo campagnuolo. Il contrasto fra l'ardita e insolita concezione e la misera esecuzione è stridente: il maestro paesano copia male, rozzamente, ma copia da un buon modello. Quale?

Sulle mura di Betulia, in parte guasto, v'è lo stemma dei Baglioni e sotto si legge BAGL; sopra la porticina destra v'è scritto: LENA, ed una Maddalena, ricordata nel 1472, era appunto la moglie di un Baglioni del ramo del Giogo cui apparteneva questo piccolo castello o casa di caccia. Il pensiero corre al maestoso palazzo di Braccio Baglioni distrutto da Paolo III per edificarvi la Rocca, e che il Vasari ci dice affrescato da Domenico Veneziano e Piero de' Franceschi (1) nel 1438 (2),

(1) VASARI. *Milanesi*, II, 674.

(2) GAYE. *Carteggio*, I, 136. A questi due grandi maestri non possono attribuirsi — per ragioni di cronologia — i ritratti dei capitani perugini dipinti in un salone del palazzo di Braccio,

ricorda la tenda ove sogna l'imperatore e l'animata battaglia di Eraclio e Chosroes in S. Francesco di Arezzo... Qual'era il soggetto della pittura di Piero dei Franceschi nel palazzo di Braccio?

Certo il paesano non copiò da un maestro umbro, chè nell'Umbria la pittura era esclusivamente religiosa e contemplativa, non conosceva il moto ed era ben povera nella composizione, e monotona nei soggetti.

A sinistra le storie s'iniziano con Giuditta in atto di recidere la testa del generale assiro Oloferne, il quale dorme sotto una ricca tenda vegliata da una sentinella con elmetto alato (1): è l'illustrazione dei versetti 4-9, Cap. XIII del libro di Giuditta. Dietro la tenda e la collina, un gruppo d'armati, tutti rivolti a destra

(Fot. Alinari).

Arte della fine del sec. XV. — Giuditta dinanzi alla città di Betulia.
Collepepe, Casale Franzoni.

e in atto di battere la ritirata, rappresentano gli Assiri che, saputa la morte del generale, fuggono senza combattere (*Ibid.*, Cap. XIV). Segue la battaglia: la Bibbia veramente ci dice che l'esercito di Oloferne, abbandonata ogni cosa sul campo, si diede alla fuga: ma qui siamo in casa d'un uomo di guerra, d'un Baglioni, e la pugna ci vuole, e vediamo infatti gli Assiri armati di scimitarra battersi bravamente contro gli Ebrei che escono da Betulia, armati di spada, di arco, di lancia. Ma sopra la mischia campeggiano, in singolare tenzone il Minotauro e Teseo! Il primo,

e sotto i quali erano gli epitaffi di Francesco Maturanzio. Il soggetto dei dipinti da loro eseguiti « in una camera in casa dei Baglioni », ci è dunque assolutamente ignoto.

Cfr. W. Bombe. *Des Palast des Braccio Baglioni in Perugia und Domenico Veneziano*, in *Repert. für Kunst.*, XXXII.

(1) Tale foggia di elmetto, che si volle svevo, può vedersi nella predella della Madonna del Pergolato (Galleria di Perugia, G. Boccati, a. 1448) e nella Storia della Passione affrescata nella cripta di Santa Maria dei Laici in Gubbio, pure della metà del XV secolo.

metà toro metà uomo, con berretto a cono a lunga tesa, naso falcato e lunga barba, vestito di corazza, si slancia a cavallo con la lancia in resta contro l'eroe Ateniese: Teseo, chiuso nella sua armatura, cala sul mostro un fendente con lo spadone a due mani: dietro il figlio di Egeo vi è Leos, l'araldo traditore che aiutò Teseo a vincere e ad uccidere i suoi cugini, i figli di Pallante.

Quale relazione ha il mito di Teseo con le vicende della famiglia Baglioni?

È forse un'allusione alla morte di Pandolfo e del figlio Niccolò scannati sulla pubblica piazza da' loro consanguinei il 13 novembre 1460?

E a qual tragico fatto di questa famiglia allude l'uccisione di Oloferne dormente? La storia del ramo del Giogo cui apparteneva questo maniero e il vicino comune di Collazzone (1) non ci è nota ancora, ma forse un giorno sarà facile mettere in relazione la leggenda biblica e il mito greco con la storia di questa famiglia.

La leggenda di Giuditta continua a sinistra ov'è rappresentata BETTVLIA cinta di mura, con palazzi, chiese, campanili, torri custodite da armati. Innanzi ad una porta della città, accanto ad un cipresso che ha forma di una pigna, sta Giuditta preceduta dall'ancella che porta sul capo, in una cesta, la testa recisa del generale Assiro: è l'illustrazione del versetto 13° del libro citato: « Giuditta da lungi dice alle sentinelle delle mura: Aprite la porta, ecc. ». Su una torre della città vedesi poi inalberata su una picca l'immane testa di ELLOFERNES (*Ibid.*, Cap. XIV, vers. 1°).

Riassumendo: gli affreschi di Collepepe (2) dipinti da un rozzo pittore fra il 1460-1480 circa, derivano da un buon modello — non umbro — ora distrutto: interessano l'iconografia della leggenda di Teseo e di quella di Giuditta ed alludono probabilmente ad una tragedia della più potente famiglia perugina.

UMBERTO GNOLI.

(1) Nel 1457 i diversi rami dei Baglioni si disputavano questo feudo. Cfr. LOUIS DE BAGLION: *Pérouse et les Baglioni.* Paris, 1909, pag. 65.

(2) Nelle stanze presso il tinello vi sono altri due piccoli affreschi della stessa mano, rappresentanti ambedue il Crocefisso fra la Vergine e S. Brancaccio (S. BRANCATIVS) o Pancrazio, protettore e titolare della vicina Badia di Collepepe.

LOCRI EPIZEFIRI.

RESOCONTO SULLA TERZA CAMPAGNA DI SCAVI LOCRESI.

(Continuazione, vedi n. XI).

IV Gruppo. Scena di Toletta. Tipo 24. Una donna vestita di doppio chitone, col mantello abbassato ed avvolto attorno le gambe, siede sopra una scranna fornita di cuscino, e posa i piedi sopra un ricco sgabello. L'abbondante chioma, fluente sul petto, essa è in atto di comporre ed ordinare colla d., mirandosi in uno specchio visto di profilo rigoroso. Serve di sfondo al gentile quadretto un ricchissimo mobile, del tipo preciso già osservato da 16 a 18, ma fastosamente decorato di intagli e tarsie (fig. 28).

Fig. 28.

Isolatamente presa questa scena, che ha riscontri nei rilievi funebri e nella pittura rossa, sembra un soggetto di genere, intimo o funebre, ma vago ed indeterminato. Posta però in connessione con tutto il gruppo II, ed in particolare col seguente tipo 25, parmi s'abbia ad interpretare non come una toletta qualsiasi, ma come una κόσμησις di preparazione ad una delle cerimonie religiose espresse nei quadri precedenti. Conviene a questo proposito ricordare altresì, che lo specchio si associa quasi costantemente agli altri oggetti rituali.

Dim. cm. $26\,{}^1/_2 \times 22\,{}^1/_2$; parecchi frammenti grandi e piccoli, tutti a poli cromia, spettanti ad una mezza dozzina di esemplari.

Tipo 25. Il substrato ieratico della precedente rappresentanza viene messo in evidenza da questo esemplare frammentario. Anche qui una donna abbigliata doricamente, che si aggiusta la cuffia e la tenia che l'avvolge, mirandosi nello specchio. Senonchè il gallo che le sta davanti indica che essa ha compiuta l'elegante toletta, per intervenire nella cerimonia della offerta alla divinità (fig. 29).

Fig. 29.

Dim. cm. 16 $^3/_4$ $\times$ 16 $^1/_2$; frammenti di un solo paio di tavolette a rilievo fortissimo.

V Gruppo. Ratto di donzella. È uno dei soggetti più frequenti, espresso con molte varianti, di cui io produco ed esibisco le più caratteristiche; riserbo alla fine qualche breve osservazione.

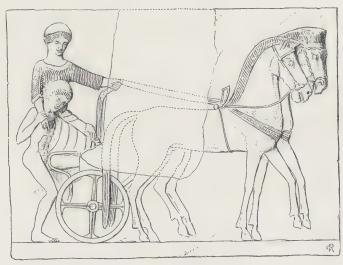



FIG. 30.

Tipo 26. Ratto, vorrei dire, tranquillo e consenziente; un giovane nudo ed imberbe porta sulle spalle una donzella, per collocarla dentro un angusto carro; il gesto di lei per nulla esprime repugnanza e terrore, chè anzi ella coopera al fatto reggendo le redini, mentre il rapitore è impegnato a deporla nel carro.

FIG. 31.

Dim. cm. 28 $\times$ 50; un esemplare a $^3/_4$ completo, e pochissimi altri frammenti; il rilievo è fortissimo (fig. 30).

Tipo 27. La stessa scena, ma espressa inversamente e con molta animazione; la fanciulla reagisce e fa gesti di terrore, quasi invocando aiuto contro il rapitore, il cui corpo di scorcio e di profilo ne accentua la correttissima anatomia.

Dim. cm. 27 × 17; mezzo esemplare intatto, e frammenti di altra mezza dozzina (fig. 31).

Tipo 28. È quasi una replica del 27 con qualche aggiunta; la donzella reggeva in una mano la corba colle frutta (pigne?), ma l'ha lasciata cadere in quella

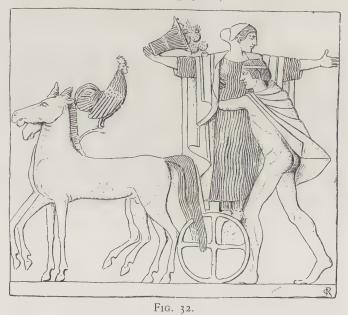



Fig. 32.

che veniva deposta nel carro; sopra i cavalli vedesi il gallo, fido compagno della divina fanciulla (fig. 32).

Dim. cm. 27 × 24; più di una dozzina di repliche, ma tutte frammentate.

Fig. 33.

Tipo 29. Qui è ancora più evidente la violenza; la donzella ha lasciato cadere il kalathos, implorando soccorso da una compagna, di cui vedesi il solo panneggio; il rapitore cingendola alle anche la depone sul carro, dei cui cavalli è solo indicata la parte posteriore (fig. 33).

Dim. cm. 26 × 24; arte un po' rude; frammenti di una mezza dozzina di tavolette.

Tipo 30. Il carattere divino del ratto è qui molto chiaro; il rapitore depone nel cocchio la donna, vestita di peplos dorico, con gallo nella d., e volgente colla sin. un saluto, un addio, alle compagne invisibili Ma i cavalli rapitori non sono animali terrestri, bensì dei Pegasi immortali, quali talvolta occorrono nei carri di

Fig. 34.

altre divinità (p. e. in quello di Atena nel fregio del tesoro dei Cnidii a Delfi, ecc.); sotto di essi vedesi capovolta la cesta donde escono mele (?) (fig. 34).

Dim. cm. 26 $^{1}/_{2}$ × 23 $^{1}/_{2}$; moltissimi i frammenti di questo tipo, da ricon-

Fig. 35.

durre ad almeno due dozzine di quadretti, ricavati da forme di poco varianti nel disegno e nel rilievo.

Tipo 31. La scena è amplificata; la donzella pare rassegnata al suo fato, nè muove più gesti di terrore; esprimono invece cordoglio e spavento tre compagne, poste dopo il carro, una delle quali stende il braccio quasi per salutare; sotto i Pegasi la cesta capovolta (fig. 35).

Dim. cm. 29 × 20 ½; copiosi frammenti ci conducono ad una trentina di tavolette lacunate, e ricavate da forme varianti più che altro per le dimensioni.

Tipo 32. Il rapitore si trasforma; esso è divenuto adulto e barbato ed assume

Fig. 36.

aspetto divino; cingendo per la vita la sua compagna ad impedire che cada, guida il cocchio che parte (fig. 36).

Dim. cm. 26 × 21; un esemplare quasi intero e pochi frammenti di altri.

Fig. 37.

Tipo 33. Lo stesso personaggio barbuto tiene avvinta la donna che strilla e pare sfuggirgli; i Pegasi non sono più due ma quattro (fig. 37).

Dim. cm. 25 ½ × 22; frammenti riferibili ad un paio di dozzine di tavolette.

Tipo 34. Includo dubitativamente in questo gruppo il frammento delineato a fig. 38, che si collega con altri pochi minori ed è largo cm. 14 ½. Precede una donzella in atto di preghiera o di estasi; segue una pariglia di cavalli sormontati da una Nike od Eos che sia; il resto manca.

Propongo ora un tentativo di interpretazione per l'intero gruppo, rilevando le difficoltà che esso presenta. La prima serie (tipi 25-27) potrebbe senz'altro interpretarsi per un ratto, una ἁρπαγή qualsiasi, soggetto non ovvio, ma pur tuttavia non nuovo nell'arte arcaica; se nonchè gli elementi che intervengono nei tipi 28 e segg. imprimono alla scena un carattere mitologico, ed in tale caso non resta a proporre come spiegazione, che il ratto di Persephone per opera di Hades, che la trascina nel suo regno infernale (καταγωγή, κάθοδος). A questa interpretazione così piana ed attraente sembra oppongano qualche contrarietà non solo i tipi 25-27, ma anche i 28-30, malgrado sia in questi più accentuato il carattere divino per la presenza dei Pegasi. Infatto nell' intera serie 25-30 il rapitore Hades è rappresentato giovane ed imberbe, forma affatto inusitata nell'arte antica. A questa difficoltà, attestata sin qui dalle sole terrecotte locresi, si è soffermato anche lo Scherer (Roscher, *Lexikon*, I, pag. 1796), pur non escludendo la adottata interpretazione, la quale sopratutto si appoggia al fatto, che l'intero gruppo non si può scindere in due parti con diversa interpretazione. Abbiamo qui dunque l'auriga divino,

Fig. 38.

Fig. 39.

l'omerico κλυτόπωλος, che guida il cocchio d'oro, tirato da cavalli immortali, e che, come tali, non possono essere che Pegasi.

Animale eminentemente eleusino è il gallo, quasi immancabile nelle nostre tavolette; ed il Pegaso ha pure aspetto catachthonio in molti rilievi, dove vuolsi simbolo di eternità. Infine la scena inversa della nostra, cioè l'ἄνοδος di Cora dalle regioni infernali alle celesti, a cui forse potrebbe riferirsi il nostro tipo 34, è dato

da una tavoletta del Museo di Taranto, ove si vede la dea su di un carro tirato da Eroti e guidato da Hermes, conformemente all'Hymn. Dem. v. 377 e segg. Per

FIG. 40.

le ragioni addotte non vedo di dover recedere dalla spiegazione proposta; non è qui però il momento di rilevare i nuovi elementi, che le tavolette di Locri ammanniscono alla storia del mito, discutendole in rapporto alle rare rappresentanze che di esso già si possedevano.

VI Gruppo. Cista mistica col bambino. Tipo 35. Magnifica composizione piena di pathos e di dolcezza, colla consueta divinità seduta in trono, in atto di aprire delicatamente una grande canestra, entro cui giace, sollevato sul dorso, un vispo bambino dalla lunga e fluente chioma. La canestra è poggiata sopra un mobile della forma già nota; fra le gambe di esso un'hydria; in alto appesi specchio ed alabastron (fig. 39).

Dim. cm. 23 ½ × 22; un esemplare quasi completo ed i frammenti di altre sei tavolette.

Tipo 36. Composizione quasi identica alla precedente, dove però l'abbigliamento della dea e la decorazione del tavolo sono più sontuose; varianti in altri accessori (fig. 40).

FIG. 41.

Dim. cm. 25 × 22 ½; un esemplare quasi intero, ed altri quattro molto mutili.

Tipo 37. Questo prezioso frammento col nucleo centrale della figurazione assume peculiare importanza, perchè solo da questo risulta evidente il carattere divino del fanciullo. Mentre la mano materna solleva il coperchio del paniere, ne

emerge ritta la figurina infantile, avvolta in un ricco chitone, per riscuotere atto di omaggio e di culto, da una donna, di cui è superstite solo un braccio sollevato ed il rituale kalathos che viene presentato (fig. 41).

Dim. cm. 15 × 9 ½; frammento di sole due tavolette.

Uno degli elementi più indeterminati e polimorfi del ciclo eleusino è Iakchos, a volta figlio di Demeter, a volta di Persephone, a volta di Dioniso, ma sempre in intimo contatto colle due grandi divinità eleusine. Decantato come bel fanciullo, il famoso rilievo di Eleusi ce lo rappresenta fra le due dee, e colla lunga chioma, quale appare nelle nostre tavolette. Le quali ci pongono una scena od un episodio mal conosciuto, cioè il bambino in sembianze muliebri, nella culla di vimini (**λῖκνον**, *mystica vannus Jacchi*), che veniva portata nelle processioni eleusine delle Liknofore;

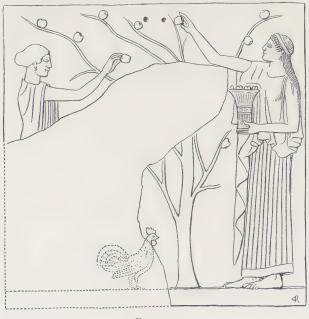



FIG 42.

è il divino bambino che si sveglia dopo un sonno triennale (*Hymn. Orph.*, 53), e che dopo lungo dolore della madre viene rinvenuto e festeggiato.

Mi basti avere per ora accennato al raro soggetto, rimandando ad altro tempo la discussione e gli opportuni richiami a testi e monumenti.

VII Gruppo. Karpologia. Tipo 38. Da un albero ramoso senza foglie due donne colgono delle frutta che sembrano mele, ma potrebbero anche essere granati; ambedue vestono secondo la nuova moda dorica, e depongono le frutta in un kalathos; a piè dell'albero un gallo (fig. 42). Il quadro se isolato da tutti gli altri avrebbe un carattere realistico; ma poichè lo si deve considerare come parte integrante dell'intera serie, il cui contenuto mitologico è ormai evidente, siamo obbligati scorgervi un episodio ignoto o mal noto del mito, in nesso col soggetto predominante. In mancanza di più precise indicazioni io vi vedo la raccolta delle frutta sacre da offrire alle dee; ed è quì più che mai opportuno rammentare, come Demeter avesse non solo l'epiteto generico di **καρποφόρος** ma anche, particolarmente in Megara, fosse venerata come **μελοφόρος**.

Ed in fatto mele, melecotogne, melegranate figurano nella serie svariata delle frutta raccolte nel vasto deposito; è del paro da ricordare che il kalathos ricolmo

di mele figura sovente, se non costantemente, fra i simboli della ἁρπαγή, quasi che Cora fosse stata sorpresa dal rapitore infernale, mentre era appunto intenta colle ancelle alla raccolta delle frutta. Al giardino delle Hesperidi colle mele d'oro non vi ha ragione di sorta per pensare.

Dim. cm. 26 × 26; frammenti di appena una mezza dozzina di tavolette.

Tipo 39. Enigmatico è il frammento di tavolette colla nobile figura di una divinità seduta, dall'aspetto regale e cinta di ricco diadema. Essa è assisa non sopra un trono, nè su di una scranna, ma, a quanto pare, sopra un masso con cuscino, e sta in atto di ricevere delicatamente un oggetto che le viene porto; non riesco a spiegare i globi in alto, ed a dire se sieno mele, o meno verosimilmente astri (fig. 43).

Dim. 25 × 8 ½; unicum.

VIII. Gruppo. Tipi svariati. Tipo 40. Frammentino di scena sacrificale; una dea seduta in trono con patera, davanti a lei altra donna con patera deposta sopra un tripode (fig. 44).

Dim. cm. 17 × 14 ½; frammenti spettanti ad una mezza dozzina di esemplari.

Tipo 41. Frammento di una scena di sacra presentazione o di adorazione (?). Una donzella stende il braccio d. verso un gruppo non raffigurato nel quadro; la assiste, guardandola con affetto, una donna che si discinge il mantello; in alto una mano protesa di altra donna (fig. 45).

Dim. cm. 16 ½ × 12; pochi frammenti, tutti di modellato squisito.

FIG. 43.

FIG. 44.

Tipo 42. Parte centrale di quadretto, con due cavalli montati da due giovani, di cui uno porta lo scudo coll'emblema di un capriolo (i Dioscuri?!) (fig. 46).

Dim. cm. 15 × 12 circa: mezza dozzina di esemplari assai frammentari.

*
* *

Per quanto rapido sia stato l'esame delle tavolette chiaro emerge che tutti i soggetti in esse espressi, se presi isolatamente, traviano l'osservatore, laddove considerati nel loro insieme, si svolgono in un ciclo determinato, intorno al quale convergono le figurazioni; intendo dire il ciclo delle divinità chskonie o di Eleusi, uno dei più vasti, complessi, ed ancora non ben chiaro in tutti i particolari, della mitologia greca. Vi primeggiano Demeter (γῆ μήτηρ, *terra mater*), la dea della fecondità terrestre e sopratutto delle biade, e la figlia Cora o Core, la κούρη per eccellenza;

le quali costituiscono la coppia inseparabile delle τὼ θεώ o delle μεγάλαι θεαί, con un largo corteo di altre divinità, come Hades, Dionysos, Hermes, Iakchos, Triptolemos, Eubuleus etc.; questo culto naturalistico, esteso in tutto il mondo greco, dall'Ionia fino, e specialmente, in Sicilia, fu meno diffuso nella Magna Grecia; per Locri in particolare e per le nostre scoperte è di valore decisivo il titolo arcaico Kaibel 630, dedicato τᾶι θεῶι, e di cui fortunatamente conosciamo anche il sito preciso di scoperta, avvenuta, come afferma il Capialbi « nel luogo detto l'Abadessa a. 1790 »; anche l'altro titolo arcaico Kaibel 631, è dedicato a Persephone, ed è inciso sopra un elmo di bronzo. Si sa ancora che a Locri vi aveva un sontuoso e ricco tempio di Persephone, da più testimonianze letterarie ricordato. Ma basti quanto ho brevemente esposto nei rispetti della mitologia.

Fig. 45.

In mezzo alla massa delle terrecotte dell'Abbadessa, le tavolette costituiscono un gruppo compatto ed omogeneo per arte e stile, con una fisionomia ed un contenuto ben determinato. Per bellezza artistica e per importanza mitologica esso supera di gran lunga tutto il resto del materiale coroplastico. L'arte che qui si rivela è profondamente ionica nell'essenza e nelle forme. Lo dicono i molteplici rapporti col monumento dell'Arpie, colle κόραι dell'Acropoli anteriori al 480, quando l'arte attica era ancor tutta ionizzante; lo dice la prevalenza e lo sfarzo dei costumi ionici, della mobilia, degli arredi, l'acconciatura delle teste e la grazia molle, quasi sensuale dei tipi muliebri. Sviluppare ed approfondire questa tesi sarà mio compito in altra sede. Dico solo che questa corrente ionica sulla Magna Grecia e su Locri data dall'epoca in cui la conquista persiana dell'Ionia spinse in occidente sciami di gente ed anche artisti, che portarono seco lo spirito della loro arte asiatica, le forme onde l'arte nei loro paesi rivestiva il mito delle grandi dee, secondo la concezione ionica, e, forse, anche talune delle preziose matrici. Di un arrivo di profughi samii a Locri, verso il 493, parla espressamente Erodoto, VI, 23. Troppo poco conosciamo ancora di quest'arte sul suolo asiatico, per venire a decise affermazioni; essa fu predominante in gran parte del mondo greco prima del 480; e nella Magna Grecia essa si lega ad un nome illustre ma ancora circonfuso di mistero, a Pitagora da Reggio, meglio da Samos, venuto da noi con quelli sciami di Milesii e di Samii, che dopo la presa di Mileto (494 circa) esularono dalla loro patria. A Locri quest'arte continuò naturalmente a svolgersi ed a modificarsi lievemente nel periodo della pittura rossa severa e nel suo passaggio a quella bella. I costumi dorici meno numerosi degli ionici sem-

Fig. 46.

brano indizio di questa continuazione ed evoluzione; e nel magnifico scorcio del rapitore (tipi 26 e 29), eginetico per la bellezza anatomica, mironiano per l'istantaneità della mossa nervosa, oserei quasi scorgere un riflesso ed un alito lontano dell'arte di Pitagora.

Sparse e disgregate membra di un grande poema religioso, le tavolette locresi, quando saranno fatte di pubblica ragione in un *corpus* completo, diverranno una fonte preziosa per il culto delle divinità eleusine, ed una rivelazione dell'arte ionica, trapiantata ancora fresca e vivida sul suolo ferace della Magna Grecia.

VII. Vasi. L'esame dei vasi ed un primo giudizio sulle fabbriche, sullo stile, e più sui soggetti riesce ancora più difficile che per le terrecotte, trattandosi di alcune migliaia di frammenti, il più dei quali fu scartato, sovratutto se di fabbriche locali. Ma anche quelli di altre fabbriche esotiche sono numerosissimi; e sebbene lavati non se ne è ancora tentato il parziale restauro, reso più difficile dalla certezza assoluta, applicabile anche per le terrecotte, che non pochi dei pezzi depositati al Museo di Siracusa attacchino con altri depositati a Taranto. Chi pon mente ai lunghi anni di attesa per la pubblicazione, sempre imminente, ma non per anco avvenuta, dei cocci della colmata persiana, comprenderà come parecchi anni debbano altresì correre prima della pubblicazione definitiva del materiale ceramico locrese.

La ceramica locale si afferma con forme svariate, quasi esclusivamente destinate agli usi del culto; la forma più ovvia è quella della patera, offerta dall'umile popolino e forse anche dai bambini; sono centinaia e centinaia di esemplari, in prevalenza minuscoli (diam. cm. 2 ½ o poco più), fino ad altri che superano i cm. 20. Quelli medii e grandi sono decorati a colore matto (rosso e bleu sul bianco) di un rosone polipetalo e di fiori e foglie di loto. Un altro vaso, rappresentato da qualche migliaio di esemplari, come nel deposito al tempio di Marazà, è il piccolo skyphos a zone, imitazione locale scadente del corinzio. In minor numero si hanno orci, ollette, boccaletti, ecc.; nè mancano, come a Bitalemi di Gela, alcune poche pentole da cucina e grossi piatti svariati, non che piattelli a pieducci. La ceramica arcaica ad impressioni è rappresentata da un solo frammento di grande pinax con quadrighe lanciate a tutta corsa, fra colonne sorreggenti dei crateri (gli ἄϑλα). Una apparizione al tutto locale sono dei dischi a forti rilievi con palmette stilizzate, forse imitazioni e surrogati di grandi patere metalliche a sbalzo.

Nella ceramica importata non trovo che debolissime tracce degli arcaici stili geometrici e di quelli c. d. insulari. Abbonda invece il corinzio sviluppato, ma un corinzio in prevalenza così scadente per qualità della creta, colori e disegno, che inclinerei a crederlo corinzio-italico. I prodotti originali, molto più scarsi, appartengono tutti al corinzio pieno, e nissuno di essi raggiunge la squisita finezza di talune piccole lekythoi balsamarie, ben note, dei Musei di Londra, Parigi e Siracusa. Mancano del paro i frammenti pertinenti a grandi esemplari, come crateri a colonnette e grandi oenochoai; ho riconosciuta la presenza di qualche holpe zoomorfa, di grossi stamnoi e di anforette; la massa però è data dagli aryballoi, e dai così detti bombylioi, per lo più locali. Di kantharoi in bucchero due soli frammentini.

Segue la ceramica attica a f. n., della quale non un esemplare intatto; e di vasi ragguardevoli per soggetto non altro che frammenti più o meno grandi. Tento una rapida enumerazione dei tipi vascolari. Delle grandiose anfore a rotelle, generalmente rare, con una o due frise figurate attorno al collo, credo che nessun deposito abbia dato tanta copia come questo locrese della Mannella. Senza tener

conto dei grandi frammenti passati a Taranto, io calcolo ad una ventina e più gli esemplari di cui gli scavi ci hanno fornito residui per lo più non grandi. Codesti vasi di gran lusso contenevano offerte liquide, probabilmente vino, ed erano decorati soltanto nel collo, con una, talvolta con due, frise, di figure (divinità, corse ai carri, lotte, combattimenti) sovente di disegno andante, talvolta accurato. La maggior parte degli esemplari sono in stile nero, taluni in stile rosso.

Dopo delle anfore a rotelle vengono quelle normali; non molto numerose per vero, ma di buon stile nero o rosso severo; alcune dovevano essere anfore panatenaiche; un grande esemplare reca avanzi di personaggi designati dalle iscrizioni per **Τριπτόλεμος**, **Ἀθένας**, **Πλουτοδότας** (της), epiteto riferibile a varie divinità (Zeus, Pluton, Iackos, ecc.). Si ebbero altresì svariati frammenti di coperchi figurati.

Ma la forma più ovvia, i cui frammenti testificano di dozzine e dozzine di esemplari, è quella della grande kotyle a f. n.; sanno i ceramografi che quasi mai pittori di vaglia lavorarono su questi vasi, il cui disegno dozzinale e negletto comprende per lo più soggetti dionisiaci, erotici (anche pederastici), di rado mitologici; mi preme rilevare subito un frammento di fondo con graffito dedicatorio:

ΕVΦVΝΑΕΜ

Dopo le kotylai, abbastanza copiose le tazze (kylikes), ma fra di esse scarse quelle figurate, per lo più con un solo medaglione al centro, o con scadenti rappresentazioni dionisiache all'esterno. Dei piccoli maestri esigui indizi, e così di tazze ad occhioni. Il ciclo epictetico è rappresentato da una firma illustre:

ΠΑΝΦΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ

scritta a nitide lettere sul taglio del piede di una tazza, il cui bacino manca completamente. Il fatto che fra tante migliaia di cocci sia emersa un'unica firma, conferma l'estrema deficenza di opere di maestri nel deposito, constatazione fatta e dall'esame dei frammenti figurati anepigrafi, e dallo studio di altri depositi consimili della Sicilia e della Magna Grecia.

Dello stile nero rarissime e scadenti le lekythoi. A questa fase dell'industria ceramica assegno una certa quantità di coppe non figurate, che alla qualità della creta, ed al colore scadente dei fregi, talvolta floreali, ritengo prodotti e tentativi di cattive fabbriche locali. Delle lekythoi bianche, dette e credute dai vecchi ceramografi, e certo a torto, locresi, solo frammenti esigui, e così di un rarissimo cratere con fondo pure bianco.

Lo stile rosso figura pure con una serie di cocci, quantitativamente assai inferiore a quella dello stile nero; anzi le proporzioni si possono fissare allo incirca come 1 : 5. Scarsamente rappresentato il rosso severo della prima fase; più abbondante quello della seconda fase, ed il rosso bello; nè si scende, parmi sotto il 440 circa. Ed a proposito della stratigrafia non è inutile ribadire, che frammenti rossi si trovano nei letti più profondi ed infimi associati a terrecotte molto più arcaiche. Anche per questa categoria, trattandosi di soli frammenti, e per lo più piccoli, il cui avvicinamento si è appena tentato, posso accennare alle forme vascolari, più che ai brani di composizioni e di soggetti. Alludono ad anfore di tipo panatenaico due bei frammenti nei quali è superstite il busto di Atena in stile severo e nel noto schema di codesta categoria di vasi. Di una pelike arcaica molto grande non restano che quattro teste tagliate di traverso. Parecchi ma piccoli frammenti del

collo di anfore a rotelle sono la continuazione di quelle di stile nero, ed hanno analoghi i soggetti; delle rotelle una ha la voluta ornata di un eccellente Gorgoneion. Dei crateri a calice, non numerosi, abbiamo frammenti delle elegantissime decorazioni marginali; ma delle rispettive scene pressocchè nulla si è ricomposto, e ben poco recuperato; tanto da ingenerare il dubbio che codeste parti figurate sieno state di proposito buttate altrove od asportate.

La kylix a f. r. così largamente diffusa nella prima metà del sec. V, così sovente decorata da maestri di primo rango, pare che anche a Locri, come in tutta la Sicilia greca, scarseggi assai. Non intendo parlare delle semplici tazze nere, senza figure, di cui abbondano i gambi ed i piedi staccati; ma di quelle con figure nelle guancie, quasi per niente rappresentate, o con medaglione nel cavo; ho già accennato al piede colla forma di Pamphaios. Presso che nulla del ciclo di Euphronios. Abbiamo bensì alcuni frammenti di quelle basse e senza gambo, di una fase più progredita del rosso, con piccole e scarse figure muliebri, efebiche, sileniche inframmezzate da giragli. Buoni ma del paro rarissimi i frammenti di grandi skyphoi, con brani di figure delicatissime del rosso sviluppato, e contemporanei ad essi quelli neri con radiolature alla base, i più recenti di tutta la serie. Assai scarse, e direi vere eccezioni, le traccie di lekylthoi, e ciò naturalmente, dato il carattere del deposito. Per ragioni di cronologia, ricordo un frammento di piatto con graffiti ed impressioni, ed un frammento di quelli skyphoi decorati con rami di oliva e la civetta. Questo frammento sarebbe il più recente di tutta la serie, ma non ho controllato da quale strato provenga, non escludendo sia stato esumato superficialmente.

Di iscrizioni, all'infuori di insignificanti graffiti e di qualche lettera rubricata nei piedi, non che di qualche acclamazione *καλός*, senza il rispettivo nome, nulla.

VIII. Vetro e Pastiglia. Gli unici articoli vitrei dei secoli VII-V, cioè i graziosi balsamari policromi fenici, in forma di anforette, boccaletti ed alabastra, figuravano con molti esemplari, forse parecchie diecine, nel deposito; ma poichè essi vennero rotti prima di gettarveli, non raccogliemmo che frammenti irrestaurabili. E delle corrispondenti perle policrome assolutamente niente.

I vasetti configurati e le immaginette in pastiglia invetriata sono sempre rari, attesa anche la difficoltà di salvarsi dalla secolare umidità che li riduce in poltiglia; enumero perciò qualche pezzo di cui si potè stabilire e disegnare la forma, salvandone qualche frammento. Vecchio barbuto che suona il doppio flauto. Figura virile a cavallo. Collo di anforetta col bocchino foggiato a calice cinto di foglie di loto. Testa di stambecco dalle lunghe corna. Base circolare di grande vasetto. Qualche rarissimo scarabeo in pastiglia, nessuno in pietra dura.

IX. Osso ed avorio. Non abbondante, ma, come sempre, istruttiva, la messe dei piccoli oggetti d'osso e di avorio, più resistenti dei bronzi al processo di erosione delle sabbie. Enumero:

Dischetti convesso-piani, talvolta con risalto al margine, e forati al centro, all'aspetto, e fors'anche nell'uso, veri e propri bottoni; altri dischi ornamentali con stelle e rosette al centro (fig. 48 al vero). Elegante riproduzione di un fior di loto appena sbocciato, simile ad un bottone di rosa socchiuso. Altri consimili, ma assai più numerosi sono in creta, col corpo rosso e la calotta bleu. Un altro che forma da pomello di un coperchietto in bronzo, ha l'anima di una sostanza dura (osso o pietra?), le foglie di rivestimento ed il gambo di bronzo. Arieggia la forma del frutto di papavero, ed è di avorio, un esemplare scorrevole dentro un asticella. Un cilindro vuoto (l. mm. 83) col corpo costolato ed adorno di occhi di dado. Pa-

recchie sottili lastrine rettangolari di avorio, alcune delle quali delicatamente adorne di fiorellini ad occhi di dado, simili a cornici, rivestivano cassettine ed altri mobilucci esposti nel santuario. Nella categoria delle fibule rientra una placchetta di avorio a quattro dischi (fig. 47 al vero) adorna alle estremità di quattro ocarelle; essa aderiva mediante bullette ad una fibula in bronzo. Analoghi esemplari si eb-

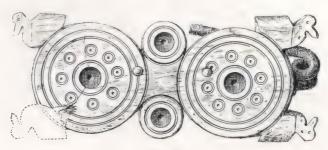



Fig. 47.

bero in Calabria nella necropoli di Torre di Mordillo, in Sicilia in quelle del Treseo a Siracusa, e di M. Finocchito; e dagli scavi inglesi a Sparta.

Squisita opera d'intaglio è un mascheroncino silenico a rilievo piatto, tipo ionico del VI secolo (fig. 48 al vero). Infine una puppattola di avorio alta circa 12 cm. colle braccia ritte in alto, ma assai compromessa da un colpo di piccone, sembra

Fig. 48.

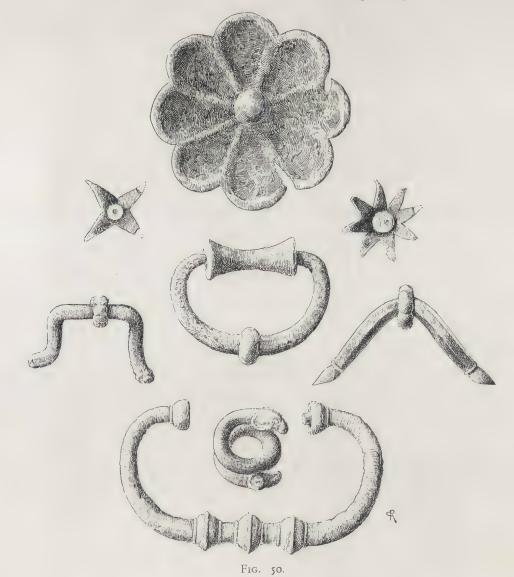
richiamare i piccoli *νευρόσπαστα* fittili del VI e V secolo. Da non dimenticare parecchi frammentini di ova di struzzo.

IX. Argento, bronzo, ferro. Gli oggetti metallici erano piuttosto numerosi, e quasi esclusivamente di bronzo, come si vedrà dalla rapida statistica che segue. Quasi tutti di piccole dimensioni, e la maggior parte tirati da sottili lamine, talvolta decorate a sbalzo, appartengono per lo più all'ornamentum della persona ed al vasellame; essi ci sono pervenuti in condizioni assai tristi, e con assai debole speranza di ricavare qualche cosa, mediante l'opera di un paziente restauro. La mancanza assoluta di figurine fuse conferma come esse fossero anche nell'antichità apprezzate, e come all'epoca dello sgombero del santuario esse venissero selezionate

e poste in salvo altrove. Nella rapida rassegna divido gli oggetti a seconda della materia.

Fig. 49.

A) Pressochè nulla di *Argento*. Due didrammi arcaici di Metaponto e di Caulonia ed un tetradramma di Siracusa. Due orecchini arcaici, tipo Megara H. e Siracusa.

Fig. 50.

Un ciondoletto per collana, con incastonata una perla ovoidale di materia biancastra. Un disco a rosetta. Infine un anellino con castone a losanga (gruppo fig. 49 al vero).

B) *Bronzo.* 1) *Vasellame.* — Un aryballas in lamina. Una oenochoe a bocca circolare a. cm. 15. Un coperchietto sul quale è impostato un manico a linea spezzata. A diverse foggie di vasellame si riportano parecchie maniglie girevoli (saggi a fig. 50), una delle quali desinente alle estremità in bottoni di loto, è al centro adorna di un giro di grosse perle. Un'altra maniglietta ad anello, innestata al centro di un rosone, più che ad un vaso ritengo spettasse ad una cassetta. E ad un mobiluccio o cassetta spetta anche l'esemplare che unisco alla fig. 51. Ma la categoria più numerosa è quella delle patere, che, crescendo in diametro, diventano dei bacili.

Esse vanno da cm. 12 e 15 di diam. in su, sono liscie con bulla centrale, o con fogliami irradianti dal centro; baccellato è un esemplare profondo con circa 22 cm. di diametro. Una venne raccolta piegata in quattro e compressa come un fazzoletto stirato. Un ampio bacile (diam. circa cm. 35) ha le pareti verticali decorate della tenia ad intreccio. Un segmento di piatto, simile ai nostri piatti da minestra, evidentemente ritagliato a forbice, è munito di un ansa molto pronunciata, affiancata da due perni prominenti. Un frammento di scodellino, specie di

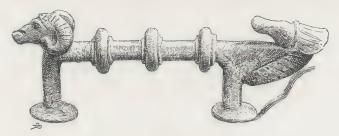



Fig. 51.

skyphos, recava in giro una dedica, che, se intera, ci avrebbe svelato il nome della divinità; ma troppo mutilo, esso serba solo le lettere:

ἀνη ΘΕΚΕΘVΑ.....

2) *Ornamenti e toletta.* — Frequenti gli specchi lisci, senza decorazione, talora con anello di sospensione, e forati per metterli fuori uso. Una pinzetta. Due palettine o spatole per belletto. Un paio di spilli a nodi, più che crinali, destinati a formare il peplo, in surrogazione della fibula. Varie fibule di un tipo nuovo (fig. 52), cioè ad arco di violino costolato, colla staffa desinente in un gambo saliente, con fior di loto o frutto di papavero alla estremità; a navicella due soli piccoli esemplari. Un pendaglio ad occhiali. Rarissimi anellini e qualche rosetta polipetala. Bottoncini decorativi di svariate maniere, ed una spirale a teste d'ariete.

In fine va notata la presenza di parecchie sottili e lunghe striscie sbalzate, con palmette terminali, ritenute di fabbrica argivo-corinzia, ed apparse sin qui sempre in santuari (Olimpia, Dodona, Egina, Acropoli di Atene, Ptoion di Akrephiae, e Grammichele di Sicilia); lasciando indiscussa la loro destinazione effettiva (cinture? telamoni? rivestimenti di cassette?), sempre controversa, osservo, che malgrado lo stato deplorevole in cui tali lamine sono ridotte, alcune presentano la decorazione marginale ad imtreccio, ed altri frammenti figurazioni di guerrieri entro riquadri.

3) *Armi e stromenti.* — Nissuna arma di bronzo. Da un conglomerato di lamine robuste riuscii a ricavare con lavoro di estrema pazienza un elmo aulopida

in bronzo, in parte ammaccato e compresso; come oggetto, dato il suo pessimo stato di conservazione, esso avrebbe limitato valore, se non lo rendesse molto pregevole una lunga iscrizione, a lettere alte mm. 12 profondamente incise alla base della calotta. Essa dice:

ΘRA≷IADA≷ANEΘEKE TAIΘ... OI (sagoma a braccia divergenti).

Ecco una vera ed inattesa rivelazione. Già in Omero abbiamo la forma ἡ θεός per il femminile; ed in Atene col nome ἡ θεός si indicava la dea poliade per eccellenza, Atena. Ma qui non siamo in Atene, e vi può essere qualche dubbio se la dea anonima a cui fu dedicato l'elmo fosse proprio Atena. Lo farebbe bensì

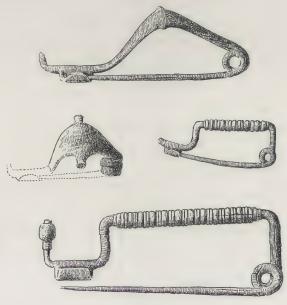



Fig. 52.

credere l'indole dell'oggetto, guerriero per eccellenza come la dea stessa; ma nel monumento delle Arpie, funebre, ed al quale ho già avuto occasione di richiamarmi, vedesi appunto l'elmo presentato ad una delle dee chthonie. Qui abbiamo ripetuta la stessa formola come nel titolo Kaibel 630, rinvenuto nel medesimo sito dei nostri scavi. E la θεός non può essere altro che una delle τὼ θεώ, cioè Demeter o Persephone, delle quali daremo la preferenza alla seconda, per la costante tradizione che in Locri la ricorda, e confortati anche dal titolo Kaibel 631, scolpito sopra un altro elmo, esplicitamente consecrato a Persephone, elmo che con tutta probabilità proviene da questa stessa contrada.

Dei bronzi laminati, tutti frammentari, di cui qualche cosa si è per ora ricavato (il lungo lavoro di ricostruzione è ancora ben lontano dalla fine), ricordo una lamiera piegata a $^4/_5$ di cerchio, con due larghe appendici a coda di rondine, e simile ad uno staffone. Io vi ravviso un bracciale di scudo, ma l'interpretazione non è ancora al tutto sicura e soddisfacente. Agli stromenti assegno un grosso amo; due scalpelli (uno grande e l'altro piccino); alquanti chiodi a calotta, a disco, ed uno a cappello chinese, come i magnifici esemplari del Fusco (*Notizie*, 1893, pag. 496).

C) *Ferro.* Aggrovigliati e saldati assieme dalla ruggine si raccolsero in un solo punto parecchi puntali (sauroteres) di lancia, una bipenne ed una dozzina di spiedi (da caccia ?) lunghi da cm. 60 ad 80. Spiedi occorrono sovente nelle tombe etrusche, ma anche qualche volta nei santuari; mi basti rammentare gli spiedi di Rhodopis esposti a Delfi, dove si trovò ancora la base di pietra con innumerevoli fori, nei quali erano innestati (1). Qualche altro raro frammento di ferro apparve a quando a quando sporadico nello scavo, ma sformato così per l'ossidazione, da renderne irriconoscibile la forma primiera.

XI. I risultati. Fatta la storia ed esposte le vicende dello scavo, descritti i ruderi scoperti, analizzato, sia pure in modo al tutto sommario, il materiale raccolto, non ci resta che raccogliere il frutto del precedente esame, concretandolo nel modo che presenta i maggiori caratteri di attendibilità.

Nella gola fra le vette fortificate dell'Abbadessa e della Mannella esisteva fino dalla metà del VII secolo un piccolo santuario all'aperto, frequentatissimo, e centro di un culto assai vivo. Tutto fa credere che in origine esso non sia stato incluso nella cerchia delle primitive fortificazioni, che si svolgevano sugli alti colli, e senza delle quali la città sarebbe stata aperta alla mercè di tutti, e degli indigeni in particolare, sempre minacciosi dai monti; era però immediatamente ad esse appoggiato e perciò relativamente sicuro. Ma dopo qualche tempo si vide, che altri pericoli sovrastavano al sacro luogo, il torrente cioè e le dilamazioni del colle franoso. Ad eliminare tali pericoli si provvide verso la metà del sec. V con poderose opere di arginatura, che servirono ad un tempo di difesa militare e di sostruzione. Circa la stessa epoca deve essere sorta anche la edicola colla fossa del tesoro. Il santuario venne così a rinnovarsi e rimodernarsi; e poichè l'angusto temenos era ingombro di migliaia e migliaia di terrecotte sacre e di vasellami, tutta questa massa di ex voto, dapprima ritualmente fatta in pezzi, venne scaricata nella voragine interposta fra muro-argine e muro-briglia. È un repulisti generale, una specie di *κάθαρσις*, non nel senso rituale della parola, che si compie in questo momento. Fenomeno in tutto analogo a quello che, dovuto ad altra causa e maggiore nelle proporzioni, si è verificato sull'Acropoli di Atene, dove la colmata persiana, effetto del rinnovamento edilizio dovuto a Cimone, subito dopo il sacco del 480, raccoglieva nel suo seno quell'incommensurabile tesoro di statue, bronzi e vasi, che tutti conosciamo.

La mirabile serie delle tavolette, il titolo inciso sull'elmo, e la scoperta epigrafica fortunatamente tramandata dal Capialbi non ci lasciano il più piccolo dubbio sulle divinità eponime del santuario, Demeter, Persephone; ma la seconda vi ebbe la preminenza ed impose il suo nome. A tali divinità molto si convengono i santuari all'aperto, forse aniconici, senza cella od edificio templare, come quelli già da me riconosciuti in Sicilia, a Bitalemi presso Gela, ed a Terravecchia presso Grammichele. Per Locri era appunto famoso nell'antichità un tempio di Persephone, del quale i legati mandati a Roma nel 204 a. C. asserivano (apud Livium, 29, 18, 16) che ai tempi della guerra con Croton fosse « extra urbem », e che in quella stessa circostanza fosse stato mediante un muro incluso nella città: « muro circumdare templum voluerunt ». In condizione al tutto analoga, topograficamente parlando, in rapporto a questa narrazione, viene a trovarsi tanto il nostro santuario, come quello scoperto dal Petersen, e da me esplorato a Marazà negli anni 1889-90, e che il Petersen (*Roem. Mittlheil.* 1893, pag. 219 e segg.) rimase assai

(1) Svoronos, *Journal International d'archéol. numismatique,* 1906, pag. 192; Karo, *Ibidem,* 1907, pag. 287 e segg.

perplesso, se dovesse o no attribuire a Persephone. Ambedue sono ad una estremità della città, ed in origine fuori di essa; ma in situazione tale, che era facile includerveli con un breve raccordamento di mura. Tale raccordamento è verosimile ma non provato per Marazà; certo invece nel caso nostro. A Marazà non una delle preziose tavolette, cosi evidenti nel loro linguaggio mitologico; a Marazà nessuna iscrizione. Qui invece figurazioni e titoli convergono sul culto delle grandi dee; dopo di che a me sembrerebbe che il « Fanum Proserpinae » di Livio 29, 18, e l'*ἐπιφανέστατον τῶν κατὰ τὴν Ἰταλίαν ἱερῶν* (*τῆς Περσεφόνης*) di Diodoro, XXVII, 4, saccheggiato da Pirro e da Pleminio, nè mai prima di allora tocco, si debba riconoscere nel nostro santuario, se non fosse che tutto il materiale in esso rinvenuto si arresta quasi due secoli avanti le guerre pirriche. A conciliare queste divergenze, unica soluzione potrebbe sembrare quella di ammettere due templi uno presso il mare, l'altro sulle colline, dedicate alle stesse divinità; cosa non inverosimile, in tesi generale, ma che sembra esclusa per Locri dalle fonti storiche, le quali parlano d'un sol tempio molto ricco e frequentato. Oppure vale la considerazione che, se il materiale da noi rinvenuto si arresta a mezzo il V secolo, nulla toglie che la vita del santuario continuasse anche nei secoli successivi, nei quali non più volgari crete, ma preziose opere e vasellami in metallo costituivano gli anathemata, sui quali mise le mani Pirro. E la presenza appunto della favissa, con tante cure fabbricata, dimostra che si sentì il bisogno e la necessità di costruire un sicuro ripostiglio per gli oggetti preziosi, dei quali noi non abbiamo avvertita traccia veruna.

Non meno complessa la questione cronologica, per fissare l'origine ed il termine del santuario. L'esame stilistico del materiale, ma sopratutto quello delle terrecotte e dei vasi, ha in tale indagine valore decisivo. I grandi depositi dell'Acropoli, e quello di Rheneja, trovano due date storiche precise e sicure, il sacco cioè del 480 e la purificazione del 425, che fissano con esattezza matematica il « terminus ad quem ». Ma la storia di Locri non ci porge questo prezioso sussidio; conviene quindi procedere con circospezione.

Colloco alla metà del sec. VII il materiale più antico, e quindi l'origine del santuario, poggiandomi sulle esigue reliquie del geometrico, e sulla mancanza di ogni traccia di protocorinzio. In complesso se l'origine del santuario non coincide proprio coll'origine della città (683), non è nemmeno da essa soverchiamente discosta. La massa della ceramica col corinzio e l'attico nero ci dice che nel VI secolo il santuario fu nel massimo prosperare; ma esso continuò anche nella prima metà del V.

Il rosso bello è già piuttosto scarso, e come estremo limite abbiamo tracce, ma deboli, del rosso fiorito, la quale espressione correggerei dicendo che abbiamo indizi degli albori di esso; nulla affatto della maniera di Meidias, con che si escludono già gli inizi del sec. IV. Piuttosto nei rari frammenti delle tazze senza gambo, ed in taluni frammenti di skyphoi abbiamo uno stile rosso molto fine che è contemporaneo a Polignoto, della cui maniera si affermano anche alcuni cocci di crateri. Penetriamo adunque con taluni pezzi nella seconda metà del sec. V, oltrepassandola appena. Ne concludo che è poco dopo il 450 che il deposito si chiude. E questo giudizio cronologico che emana dall'esame dei vasi viene convalidato da quello delle terrecotte, che si arrestano esse pure alla metà del sec. V.

Locri venne posta a sacco ai tempi di Dionigi II, ed il suo celebre santuario di Persephone fu manomesso da Pirro, che dicesi, fosse obbligato dalla vendetta divina a restituire i tesori mal tolti. Notai già, che di questi due momenti sto-

rici nessuna traccia si osserva fra il materiale dell'Abbadessa; ma, ripeto, conviene d'altro canto tener ben presente che tutto quanto racchiudeva la grande fossa deriva da uno sgombero eseguito verso il 450, il quale chiude la prima fase di vita del santuario. Il che non esclude, nè io lo escludo affatto, che esso continuasse anche dopo, e che i suoi ex voto posteriori, assai meno numerosi, ma d'altrettanto più ricchi, fossero andati altrove dispersi. L' identico fatto avvèrtiamo sull'Acropoli di Atene, del cui santuario possediamo una messe infinita di ex voto anteriori al 480, ma ben poco di posteriore a questa data.

Certo è che il nostro santuario era sacro a Demeter, e Cora; resta ancora qualche dubbio se esso s'abbia ad identificare con quello famoso delle fonti storiche.

A questo punto si arrestano le mie deduzioni; coll'augurio che questa parte controversa venga chiarita dalla quarta campagna, a cui vado a metter mano tra giorni.

Siracusa, Pasqua del 1909.

P. Orsi.

P. S. — Questo articolo venne scritto prima dell'inizio della quarta campagna. La quale è un fatto compiuto ora che correggo le bozze (31 - XII - 09). Essa ha luminosamente provato, con nuovi documenti, che il nostro santuario è proprio quello di Pesephone (cfr. *Notizie Scavi*, 1909).

È da notare che nelle iscrizioni greche riportate a pag. 474 - 478 - 479, si osservano il theta a croce e il sigma divergente.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

ITALIA MERIDIONALE.

NAPOLI. — Dono di una medaglia al Museo nazionale. — Il signor Edoardo Ricciardi ha donato al Museo nazionale di Napoli un esemplare della medaglia coniata a Dresda nel 1738 per le nozze di re Carlo di Borbone con la principessa Amalia Walburga.

— **Dono di monete al Museo di S. Martino.** — Il comm. Mazzoccolo, Referendario alla Corte dei Conti, ha donato al Museo nazionale di S. Martino in Napoli, una pregevole collezione composta di oltre duemila monete battute da zecche italiane dalla caduta dell'Impero romano alla proclamazione del regno d'Italia.

Parecchie di queste monete sono d'oro, circa seicento d'argento, le rimanenti di rame e di mistura.

SICILIA.

TRAPANI. — Museo civico. — Con R. Decreto 1 ottobre 1909, n. 437, pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale* del 17 dicembre 1909, il Museo civico Pepoli di Trapani, arricchito di importantissime collezioni donate con grande liberalità dal conte Sieri Pepoli, è stato eretto in ente morale. Lo stesso R. Decreto approva lo Statuto della nuova istituzione.

MONUMENTI.

VENETO.

TREVISO. — Continuano i lavori di ricerca nell'antico battistero, a cura della benemerita associazione per il patrimonio artistico Trevisano. Furono scoperte ai lati dell'altar maggiore sotto due goffi altari in legno della fine del XVI sec. due nicchie antichissime con pitture bizantine del XIII secolo. Una rappresenta la Madonna col Bambino, un santo ed una santa regina. L'altra la Madonna col Bambino in trono del puro e perfetto tipo della Nicopea bizantina con un santo ed un angelo. Anche nell'abside, dietro l'altar maggiore, si trovarono tracce di antichi affreschi.

UMBRIA.

GUBBIO. — S. Maria dei Laici. — Furono restaurati e consolidati dal restauratore Prof. G. Colarieti-Torti gli importanti affreschi quattrocenteschi di scuola eugubina che coprono tre pareti della cripta, e gli affreschi dell'Allegrini nella cupola.

La Confraternita dei Laici concorse alla spesa con L. 500 ed il Ministero della P. I. con L. 370.

— **S. Maria Nuova.** — Il Prof. Colarieti-Tosti sta rimettendo in luce gli affreschi ancora in gran parte coperti di calce, e consolidando quelli già scoperti. La spesa totale di L. 400, sarà sostenuta metà dal Municipio di Gubbio, metà dal Ministero della Pubblica Istruzione.

ASSISI (presso). — S. Maria degli Angeli. — Furono consolidati gli affreschi di Giovanni Spagna nella cappella ove morì S. Francesco. I lavori importarono una spesa di L. 372,18, sostenuta dal Ministero della Pubblica Istruzione.

CITTÀ DI CASTELLO. — Palazzo Vitelli alla Cannoniera. — È approvato già per questo sontuoso palazzo un progetto di restauro che importerà una spesa di L. 7000, di cui L. 1500 di contributo governativo. I locali del palazzo Vitelli saranno adattati per ospitarvi la Pinacoteca civica, attualmente disposta in tre sale a terreno, attigue all'ex-chiesa di S. Filippo.

FOLIGNO. — Palazzo Deli. — Sono ultimati i restauri di questo elegantissimo edificio della pura Rinascenza, ed importarono una spesa complessiva di L. 1400, di cui L. 1100 date dal Ministero della Pubblica Istruzione.

GUALDO TADINO. — È stata acquistata a spese dello Stato per L. 6000 la casa Fabrizi, costruita nel XIV sec., e in buono stato di conservazione. Dalla R. Soprintendenza fu consegnata al Comune perchè vi collochi la civica Pinacoteca ed a sue spese la restauri secondo i progetti della Sopraintendenza dei monumenti dell'Umbria.

ORVIETO. — Chiese dei SS. Saverio e Martino. — Stanziate dal Ministero della P. I. L. 4000 per restauri alle chiese di questa famosa Badìa, si sono già appaltati i lavori.

SPOLETO. — S. Giuliano. — I lavori di restauro generale a questo importante edificio romanico sono ultimati.

La spesa totale di L. 7000, fu sopportata dal Ministero della P. I.

VOLPERINO (Foligno). — Parrocchia. — Per lo scoprimento e restauro di affreschi furono concesse L. 200.

ABRUZZI.

AQUILA. — S. Bernardino. — Con la spesa di L. 270 si è proceduto a cura della Sovrintendenza dei Monumenti alla demolizione dell'altare moderno di stucco che deturpava il fronte del Mausoleo di S. Bernardino nella chiesa omonima. È venuto così in luce il bellissimo fregio che decora la base del monumento. Per necessità di culto è stato ricostruito l'altare in fondo alla cappella di S. Bernardino.

— Con la spesa di L. 100 si è provveduto, a cura della Sovrintendenza dei Monumenti, al restauro del Monumento Camponeschi, fissando solidamente i due putti reggistemmi che erano staccati dal resto, e rifacendo uno degli stemmi spezzato.

VARIE.

Ripartizione dei servizi archeologici della Sopraintendenza di Roma. — In conformità delle disposizioni della legge 27 giugno 1907 e del R. Decreto 7 marzo 1909, n. 405, gli uffici di scavo entro i limiti della Sopraintendenza archeologica di Roma restano costituiti nel modo seguente:

1) Direzione dell'Ufficio per gli scavi di Roma, del Lazio antico e della provincia di Aquila.
2) Direzione dell'Ufficio per gli scavi dell'Etruria suburbana e dell'Umbria alla sinistra del Tevere.
3) Direzione dell'Ufficio per gli scavi dei mandamenti di Civitavecchia e Tolfa.
4) Direzione degli scavi del Foro Romano e del Palatino.
5) Scavi di Ostia antica

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1909 — Tip. Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.

SOMMARIO DELL' 8° FASCICOLO - *Agosto 1909.*

L'Affresco dell' « Annunziazione » nel Pantheon, GIULIO CANTALAMESSA. — Incrementi del Museo Nazionale Romano, R. PARIBENI. — La Leda di Michelangelo, LUCIO TASCA BORDONARO. — Disegno inedito di Lorenzo di Credi per un dipinto degli Uffizi, P. NERINO FERRI. — Atti ufficiali. — Notizie (Musei e Gallerie - Varie). — Concorsi.

Il fascicolo consta di 40 pagine con 20 illustrazioni nel testo e 6 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL 9° FASCICOLO - *Settembre 1909.*

La leggenda di S. Cristoforo interpretata da Tiziano e dal Monrealese, GUSTAVO FRIZZONI. — Di due tavole del Ghirlandaio nel Museo civico di Pisa, AUGUSTO BELLINI PIETRI. — Nuove attribuzioni di dipinti del Museo di Palermo, CESARE MATRANGA. — Su un ritratto di Baccio Valori nella Galleria Pitti, dipinto da Sebastiano Del Piombo, ODOARDO H. GIGLIOLI. — Per la morte dello Spagna, N. D. R. — Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie). — X Esposizione Internazione di Belle Arti in Monaco di Baviera

Il fascicolo consta di 40 pagine con 19 illustrazioni.

SOMMARIO DEL 10° FASCICOLO - *Ottobre 1909.*

S. Maria degli Angeli e le Terme Diocleziane, CORRADO RICCI. — I disegni di antichi maestri negli Uffizi, P. NERINO FERRI. — L'ancona dei Querini Stampalia di Venezia, opera di Bartolomeo Giolfino da Verona, del 1470, GINO FOGOLARI. — Notizie (Musei e Gallerie - Varie).

Il fascicolo consta di 40 pagine con 34 illustrazioni nel testo e 3 tavole fuori testo.

SOMMARIO DELL' 11° FASCICOLO - *Novembre 1909.*

Isolamento e sistemazione delle Terme Diocleziane, CORRADO RICCI. — Locri Epizefiri. Resoconto sulla terza campagna di scavi Locresi, P. ORSI. — Un blocco d'una silografia antica italiana, PAUL KRISTELLER. — Nuovi acquisti della Galleria d'Arte Moderna, U. FLERES. — Commissioni — Notizie (Musei).

Il fascicolo consta di 40 pagine con 32 illustrazioni nel testo e 9 tavole fuori testo.